Leben Michelangelo's.

Michelangelo.

Dritter Band.

Leben Michelangelo's

von

Herman Grimm.

Dritter Band.

Dritte durchgearbeitete Auflage.

Hannover.
Carl Rümpler.
1868.

Der Verfasser behält sich das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen vor.

Inhalt.

Elftes Capitel.

1530—1534.

Rückkehr der mediceischen Herrschaft. — Versöhnung mit dem Papste. — Arbeit in der Sacristei. — Die Aurora. — Die antike Kunst im Gegensatze zur modernen. — Der Tag, die Abenddämmerung, die Nacht. — Alessandro dei Medici, erblicher Herr von Florenz. — Unterhandlung mit dem Herzog von Urbino. — Reise nach Rom und neuer Contract über das Grabdenkmal. — Verstärkte Arbeit in der Sacristei. — Die Citadelle von Florenz. — Aufstellung der Hercules-Gruppe des Bandinelli. — Tod Clemens des Siebenten.

1.

Am 9. August läßt die Regierung bekannt machen, Jedem stände frei, die Waffen niederzulegen und seinen Geschäften nachzugehen. Am 10. verlangen diejenigen Bürger, welche sich an Malatesta angeschlossen hatten, die Loslassung der politischen Gefangenen. 65 Edelleute erhalten ihre Freiheit wieder. Malatesta läßt den Dominicaner, der am wüthendsten gegen den Papst gepredigt, festnehmen. Er wünschte Clemens mit dem Manne ein angenehmes Geschenk zu machen, der nach Rom geschafft und in die Engelsburg gesteckt, in Schmutz und Elend langsam verhungern mußte.

Das Volk erbricht jetzt die Gefängnisse, und wer darin sitzt erhält die Freiheit. Der Ruf: palle, palle! ertönt wieder in den Straßen. Die Form der Capitulation wird neu berathen. Immer noch bleibt man dabei, daß die Freiheit bewahrt werden müsse und daß der Kaiser über die Gestaltung der Verhältnisse endgültig zu entscheiden habe.

Ein matter Anflug von Energie überkam die, welche für die Freiheit gekämpft hatten, am folgenden Tage, als die vier von der Regierung erwählten Gesandten mit der Vollmacht, abzuschließen, zu Ferrante Gonzaga abgegangen waren. Bewaffnete Bürger sammeln sich vor dem Palaste. Kaum kommt dies zur Kenntniß derer um Malatesta, welche in der südlichen Stadt eine Art kriegerischer Aufstellung inne hatten, als auch sie mit blanken Waffen auf dem Platze erscheinen. Varchi meint, noch einmal hätte es zu allgemeinem Kampfe kommen können, aber die Bürger, die zuerst

sich eingefunden, verloren sich und die anderen behielten das Feld. Abends kamen die Gesandten nach abgethanem Geschäfte zurück; am 11. wird die Capitulation angenommen, am 12. unterzeichnet. Die Armee draußen erhält 80,000 Scudi. Innerhalb zweier Tage sollen Gonzaga bis zu einer Höhe von 50 Personen alle die ausgeliefert werden, welche er bezeichnet. Malatesta bewacht die Stadt bis weitere Befehle vom Kaiser kommen. Uebrigens solle Alles vergeben und vergessen sein. Dies der Schluß. Wer nur die geringste Erfahrung besaß, wußte, das die ganze Capitulation sich in den einen Satz zusammenziehen ließ: der Papst verfährt mit der Stadt nach Belieben und nimmt Rache an seinen Gegnern wo er ihrer habhaft werden kann. Wer entfliehen konnte, entfloh; die meisten nach Venedig und Frankreich. Viele auch versteckten sich in der Stadt. In Kirchen, Klöstern und Häusern gab es Schlupfwinkel genug. Jedes Haus hatte damals einen versteckten Ort, wie es für Zeiten der Pest und Hungersnoth seine geheimen Vorrathskammern besaß.

Auch Michelangelo hielt sich verborgen. Während sein Haus in der Ghibellinenstraße zu wiederholten Malen durch und durch untersucht ward, saß er im Glockenthurm von San Nicolo oltra Arno, im südlichen Theile der Stadt, nicht weit von dem nach San Miniato führenden Thore. Er hatte also, scheint es, bis zuletzt auf seinem Posten ausgehalten.

Langsam gingen die Medici jetzt vorwärts. Nur mit Mühe gelang es, das über die versagte Plünderung wüthende Heer von den Mauern abzuhalten und fortzuschaffen. Die Spanier und die deutschen Landsknechte lieferten sich eine förmliche Schlacht zwischen ihren Lagerplätzen. In den Nächten aber griffen sie gemeinschaftlich die Stadt an und mußten blutig zurückgewiesen werden. Aus Rache verhinderten sie die Zufuhr. Kaum war es möglich, Lebensmittel herbeizuschaffen. Keine Ernte gab es in diesem Jahre. Ringsum das Land verheert und die kleinen Städte ausgesogen

wie Florenz selber. Hier, nachdem so viel Bürger getödtet, gestorben und entflohen waren, nehmen die Hinrichtungen ihren Anfang und die Gefängnisse füllen sich wieder. Girolami wurde im Thurm zu Pisa vergiftet.

Der 20. August war der erste Tag der neuen Ordnung. Baccio Valori läßt die große Glocke anschlagen und das Parlament berufen. Zwölf Männer erhalten Machtvollkommenheit, der Stadt eine neue Verfassung zu geben. Den erklärtesten Anhängern der Medici wird dies Amt übertragen. Am 12. September verläßt Malatesta die Stadt, ein Zug von Wagen folgt ihm, um das fortzuschaffen was er für sich erworben hatte. Auch von der Artillerie wird ihm zum Geschenke gemacht. Die deutschen Landsknechte, die einen Theil der Belagerungsarmee gebildet, ziehen als päpstliche Besatzung ein. Wieder sind sie es, deren Menschlichkeit gerühmt wird. Nardi erzählt, wie sie florentinischen Frauen und Kindern, die vom Hunger getrieben sich ins Freie wagten, beistanden, und den Italienern zu Leibe gingen, die sich über sie hermachen wollten.

So waren die Medici endlich wieder die Herren. Aber was sie besaßen war das alte Florenz nicht mehr. Die reiche, stolze, üppige, übermüthige, freie Stadt, umdrängt von Vorstädten, Villen und blühenden Gärten, war ein Märchen geworden, von dem denen, die später auf die Welt kamen, erzählt wurde wie von versunkener, feenhafter Herrlichkeit. Wie Rom nach 1527, war Florenz nach dem Jahre 30 leiblich und geistig für alle Zeiten verändert, und ohne die eigene aus sich selbst schöpfende Kraft fortan, die bis dahin sein Ruhm und die Quelle seiner Freiheit gewesen.

Michelangelo's Name war zu groß, als daß man die Schmach hätte auf sich laden dürfen, einen solchen Mann zu tödten oder ins Gefängniß zu werfen.[1] Außerdem, es gehörte zur Politik des Papstes, den Anschein zu wahren, als sei im Kriege gegen die Stadt Alles, was ausgezeichnet war, auf seiner Seite gewesen. An dieser Darstellung wurde festgehalten. Der Krieg sei nur eine

Empörung der vornehmen Familien zweiten Ranges gegen die gewesen, welche in erster Linie standen. Und demgemäß auch wurde bei den Verurtheilungen verfahren.

Freiheit, Sicherheit und Fortbestehen der alten Aufträge unter den alten Bedingungen bot man Michelangelo, wenn er sich zeigen wolle. Endlich kam er nun aus seiner Verborgenheit hervor und ging still an die Arbeit für die Sacristei. Während der Belagerung hatte man dort die Gerüste abgebrochen und als Brennholz verbraucht. Michelangelo ließ die Bauarbeit in den ersten Zeiten ruhen und meißelte an den Figuren für die Gräber. Er mühte sich ab in krankhafter Hast. Er mußte arbeiten um sich zu betäuben. Mit solcher Anstrengung förderte er sein Werk, daß er binnen wenigen Monaten die vier kolossalen Gestalten zusammenbrachte, die auf den Steinsärgen zu Füßen der in Wandnischen thronenden Statuen Lorenzo's und Giuliano's liegen. Zwar vollendete er keine von ihnen ganz und gar, aber unfertig wie sie sind, haben sie die Bewunderung der Menschen erregt, von der Zeit ihrer Entstehung an bis heute. Sie sind das Höchste was Michelangelo als Bildhauer geschaffen hat.

2.

Er wollte symbolisch die Zeit darstellen und bildete in den vier Figuren den Morgen, den Abend, den Tag und die Nacht. Zu je zweien genommen, wie sie auf den Sarkophagen gruppirt sind, gewinnt jedes Paar für sich neue Bedeutung. Denn wie die beiden Figuren zu Füßen Lorenzo's den vollbrachten Gegensatz zwischen Leben und Tod darstellen — dort die höchste Kraft des Mannes, denn als eine gewaltige männliche Gestalt ist der Tag gebildet, hier die schutzlose Machtlosigkeit, idealisirt durch eine in Schlaf versunkene Frau — so zeigen Abenddämmerung und Morgengrauen zu Füßen Giuliano's den Uebergang der Seele aus dem einen in den andern Zustand. Die in Ruhe aufgelöste männliche

Gestalt, der die Augenlieder zuzufallen scheinen, ist ein Symbol des Abschiednehmens im Sterben; die aus dem Schlafe sich losreißende Frau, die das neue Licht wie einen Schmerz beinahe zu empfinden scheint, des Erwachens aus dem Todesschlummer zur Unsterblichkeit.

Diese Gestalt, l'Aurora di Michelagnolo, ist die schönste von allen. Zugleich die am weitesten vollendete. Denn während bei den anderen die Köpfe nur angedeutet sind (da Michelangelo das Antlitz, wie es scheint, meistens zuletzt arbeitete), zeigt sich bei ihr jede Linie des Gesichtes im Besitz ihres geistigen Inhaltes.

Sie liegt auf der sanft abschlüssig gerundeten einen Seite des Sarkophagdeckels auf den Rücken hingestreckt. Nicht ruhend aber, sondern als wälzte sie sich, vom Schlafe noch befangen, uns zu, so daß, während der obere Theil des Rückens noch aufliegt, der untere Theil sich uns entgegenwendet. Hier liegt sie auf der rechten Seite; das uns nähere Bein lang, und nur matt geknickt im Knie, von der Höhe hinab sich ins Freie streckend, das andere halb angezogen und mit vorgedrängtem Knie, als möchte es auftreten und suchte nach festem Boden. Dieses Bein vom obersten Ansatz bis zur Fußspitze ist wundervoll gearbeitet. Der andere Fuß ist an den Zehen nicht ganz vollendet.

Der rechte Arm, auf dem die Brust sich emporstützen möchte, scheint matt und anstrengungslos nur ein zufälliger Widerhalt. Oben drängt sich die Schulter heraus. Das uns völlig zugewandte Antlitz neigt sich leise zurück mit dem Ausdruck der tiefsten Schwermuth. Der andere Arm hebt sich über der linken Seite. Bei scharf eingeknicktem Ellenbogen greift seine Hand nach oben rückwärts und mit losen Fingern in die Falten eines Schleiers, als wollte sie ihn zum Schutz gegen den Glanz des Tages über die Augen ziehen. Es ist seltsam, wie bei Michelangelo die Motive wiederkehren. Auf den Gemälden der Sistinischen Decke sehen wir da, wo die Erschaffung von Mond und Sonne dargestellt wird, unter den Kinder-

engeln welche die fliegende Gestalt Gottes umdrängen, einen, der eine Falte des weiten fliegenden Mantels sich wie eine Kapuze über das Gesicht zieht als Schutz gegen den Glanz des Gestirns, das von der Hand des Schöpfers berührt, eben zum ersten Male aufflammt.

Es wäre vergebliche Mühe, die Schönheit des Körpers beschreiben zu wollen, den Michelangelo ganz ohne Bekleidung geschaffen hat, denn der das Haupt umgebende Schleier verdeckt nicht mehr als das Haar verhüllen würde.[2]

Vasari sagt, durch dieses Werk sei Alles verdunkelt worden, was selbst die antike Kunst hervorgebracht.

Es ist das ein Urtheil, das mit den Behauptungen der Franzosen etwa auf einer Linie zu stehen scheint, von denen Corneille's, Racine's und Voltaire's Tragödien über die der alten Dichter gestellt zu werden pflegten. Freilich waren zu Vasari's Zeiten griechische Statuen kaum bekannt. Die Mehrzahl der damals wiederaufgefundenen Marmorwerke gehörte der späteren griechisch-römischen Kunst an. Diese übertroffen zu haben, wäre für einen Mann wie Michelangelo schon ein mäßigeres Lob. Aber nehmen wir an, Vasari habe Alles gesehen was wir kennen, und dennoch ausgesprochen was er gesagt hat, worin hätte er geirrt? Welche Eigenschaften geben den Werken der Griechen vor denen Michelangelo's den Vorrang?

Wenn wir von einem modernen Künstler sagen hörten, er habe die Arbeiten der griechischen Meister auch nur erreicht: die Venus von Milo würde aufsteigen vor uns in lächelnder himmlischer Schönheit, um aller anderen Statuen zu spotten, die man neben sie zu stellen versuchte. Sie — ich nenne sie allein, weil sie, angedunkelt und zerkratzt, ohne Nase und Arme dennoch die übrigen überglänzt — steht so siegreich da, daß es unmöglich scheint, ein Werk der neueren Sculptur mit ihr zu vergleichen. Wenn wir die Aurora des Michelangelo neben sie stellen wollten, so würde es sein als sprächen die verschiedenen Jahrtausende aus ihren Körpern.

Ja, hätte Michelangelo seiner Statue eine ähnliche Stellung gegeben, besäßen sie beide gleiches Größenverhältniß und wären aus demselben Steine gearbeitet: in Stücke geschlagen und unter einander gemengt, würde der bloße Schimmer der Arbeit das Zusammengehörige unterscheiden lassen. Ein wunderbarer nicht zu überwältigender Zwang wohnt den Künstlern inne, ihre Zeit hineinzugießen in ihre Arbeiten, und wie wir sagen, die Griechen fühlten anders als die Italiener, so erkennen wir in ihren Bildhauerwerken den Unterschied, der keine Verwechslung zuläßt.

Der menschliche Körper ist wohl immer derselbe gewesen bei den Völkern kaukasischer Race, die Anschauung aber hat gewechselt, und mit ihr der Begriff, wie dargestellt er am schönsten zur Erscheinung komme. Das Ideal ist nichts Feststehendes, sondern, wie das Wort selbst sagt: das was wir sehen im Gegensatze zu dem was wirklich ist. Das Ideal wechselt, je nachdem der Geist der Menschen frei oder unfrei, und ihr Auge geübt oder ungeübt ist. Das Ideal läßt sich dem Bilde einer Frau vergleichen, wie es dem vor der Seele steht der von ihr bezaubert ist. Das was der Einzige, der sie liebt, erblickt, ist eine Erscheinung die nur ihm sich aufthut. Das Ideal des Menschen an sich ist die eine unerreichte und unerreichbare vollkommenste Gestalt, die einem ganzen Volke vor Augen schwebt wenn es sich selbst in einem einzigen Menschen verkörpert. Wie wir sagen ‚der Deutsche' und meinen alle Deutschen. Aus unendlichen Theilen ist ein solches Wesen zusammengesetzt. Was Jeder als das Schönste an Körper und das Edelste an Geist kennt, überträgt er darauf. Nichts Unvollkommenes wird daran geduldet. Und deshalb, jemehr die unzähligen Augen eines Volkes geübt sind im Erkennen dessen, was ihnen für die Vollkommenheit gilt, — etwa wie heute in England Tausende leben, die über die Güte eines Pferdes bis in die kleinsten Details mit Schärfe zu urtheilen wissen, — desto schwieriger wird man das allgemeine Urtheil bei der Abwägung der einzelnen Theile finden, desto

strenger in der Ausscheidung dessen, was nicht allen Ansprüchen gerecht wird.

Uns, die wir heute leben, schwebt ein solches Bild körperlicher Vollendung nicht so deutlich vor wie den Griechen. Den Unterschied, den wir vom Menschen zum Menschen machen, ist vorwiegend geistiger Beschaffenheit. Unser Ideal liegt in der inneren Kraft, im festen Charakter des Mannes; bei den Frauen in dem, was wir das Weibliche, das Anziehende, Beglückende nennen. Wir theilen beinahe Geist und Körper. Wir müssen uns erst hineinfinden in Gemälde und Statuen, die auf den ersten Blick nichts als die Hülle des Geistes zu geben scheinen.

‚Der erste Anblick schöner Statuen, sagte Winckelmann, ist bei dem, welcher Empfindung hat, wie die erste Aussicht auf das offene Meer, worin sich unser Blick verliert und starr wird; aber in wiederholter Betrachtung wird der Geist stiller und das Auge ruhiger und geht vom Ganzen auf das Einzelne.‘ So viel Fassung und langsames Betrachten bedurfte es selbst bei ihm, der doch vor allen Andern mit der Fähigkeit des Erkennens begabt worden war. Zu der Zeit aber, als die besten Statuen der Griechen entstanden, hatten unzählige Augen lange Jahr hindurch sich bemüht, den menschlichen Körper zu betrachten. Zu erkennen, was vollkommen in ihm sei, war eine heilige Uebung. Man könnte sagen, diese Erkenntniß und das Bestreben, mit dem eigenen Körper dem Ideale sich zu nähern, sei die Aufgabe des griechischen Volkes gewesen.

Daher die ungemeine Zartheit in seinen Ansprüchen und die fast unbegreifliche Geschicklichkeit, mit der die Künstler ihnen zu genügen wußten. Ist die Aufmerksamkeit eines Volkes erst einmal erweckt, dann schärft sich der Geist des Einen an dem des Andern zu haarspaltender Feinheit. Wie Musiker heute die dem ungeübten Ohre fast unmöglich zu unterscheidenden Eigenschaften eines gesungenen oder gespielten Tones sofort erkennen, daß sie sich, wo er

ihnen falsch klingt, berührt fühlen wie wenn der Wagen über einen Stein springt, so beurtheilte in Griechenland ein ganzes Volk die Oberfläche des menschlichen Körpers und erkannte bei seiner Darstellung die geringfügigsten Linien und Flächen als Theile der ganzen Gestalt, und aus ihnen den Grad der Fähigkeit dessen der sie gebildet. Und weil sich diese Betrachtung nicht blos auf den Körper, sondern zugleich auf den ganzen Menschen bezog, auf Sprache, Geist, Charakter und Alles was als eine Aeußerung menschlichen Daseins höherer Vervollkommnung fähig ist, so hielt man bei der bildenden Kunst stets doch an dem nur fest, was mit dieser Gesammtheit der Eigenschaften in Zusammenhang stand. Eine Statue als Gegenstand der öffentlichen Kritik war für die Griechen, was für einen Theil unseres Publicums ein Gedicht oder eine Symphonie ist, in denen kein Wort, kein Ton unerfüllt sein darf vom Geiste des schaffenden Künstlers, und eine einzige leere Phrase mitten in einer großen Arbeit gefühlt und gerügt wird.

Ahnen nur können wir, welch ein Bild der eignen Schönheit dem griechischen Volke vor der Seele stand wenn es sich selbst in der Wirklichkeit oder in den Werken der Kunst beurtheilte. Wie bei uns Männer und Frauen der guten Gesellschaft in guten Kleidern zu Hause sind, waren die Griechen gewöhnt an den eigenen unbekleideten Leib, und fühlten sich dann am freisten und besten gekleidet, wenn sie so wenig als möglich an Gewändern zu tragen hatten. Dadurch, während bei uns nur die Bewegungen des Gesichts und zuweilen der Hände ein Spiegel der Gefühle sind, bei ihnen der ganze Körper der Ausdruck des Innern. Jede Linie wußten sie zu deuten. Jede Bewegung hatte Sinn. Man sah dem nackten Menschen an seinen Muskeln ab, was man heute den Falten unserer Stirne absieht. Und diese Kenntniß war jedem Auge so geläufig, daß die Künstler durch das, was sie wußten ohne es zu lernen, mehr besaßen, als sie bei uns durch angestrengte Beobachtung und Thätigkeit als erste Grundlage erst erwerben müssen.

Und daraus fließend die Freiheit, mit der die Griechen das Material, in dem sie bildeten, behandelt haben. Wie Dichter oft, statt die Dinge auszusprechen, sie so kunstreich aus ihren Versen nur herausklingen lassen, daß man sie sicherer so zu vernehmen glaubt als ständen sie mit gesperrten Lettern da, sehen wir von den griechischen Künstlern mit Wenigem dennoch scheinbar Alles ausgedrückt. Das Zufällige lassen sie aus ohne daß wir es vermissen. Oft sind nur die nackten Muskeln gegeben, als wäre die Haut und die darunter liegende Fettlage abgerissen, oft erscheint die Oberfläche so glatt gearbeitet als läge nichts darunter. Dann wieder verschiedene Behandlung bei Bronze und Marmor. Und endlich nach den Marmorarten selbst eine verschiedene Auffassung der Gestalten. Gröberer Stein ward anders behandelt als feiner. Bei jenem größere, glattere Flächen, leichtere Schatten, sanftere Ränder; hier tiefere Einbohrungen, schärfere Kanten, feinere Nüancirung der Flächen. Eine solche Virtuosität besaßen die Griechen, in Rücksicht auf das Material und den Gegenstand das durchaus Richtige jedesmal zu thun, daß fast alle bedeutenden Werke die erhalten blieben, in irgend etwas eine Abweichung in der Behandlung erkennen lassen. Eins aber ist ihnen allen gemeinsam, und das unterscheidet sie von den römischen Werken, d. h. von den Arbeiten, die Jahrhunderte nach der ersten Blüthe der alten griechischen Sculptur durch spätere griechische Künstler im Dienst der Römer geschaffen wurden: jedes scheint hervorgegangen aus unmittelbarer Kenntniß der Natur und liebevoll zu ihr zurückzukehrender Anschauung.

Was sind diesen Werken gegenüber die Arbeiten eines Mannes der keine Schule fand, die ihn Anfangs geleitet hätte, und kein Volk, das ihn beurtheilte? Was vermochte der einsame Michelangelo jenen Meistern gegenüber, denen Alles entgegenkam? Eins ersetzte ihm in gewisser Weise den Verlust: er fand eine Malerei, deren Werke ihm viel gewährten, er fand einige Antiken im Garten

der Medici und in Rom, an denen er die Arbeit der Alten studirte. Er hatte auch Gönner, die ihm zu thun gaben. Aber fassen wir Alles zusammen, welch eine erbärmliche Mitgift im Vergleiche zu dem, was den griechischen Bildhauern mitgegeben ward! Er stand allein und verbrauchte seine besten Kräfte, nur um sich festen Boden unter den Füßen zu schaffen. Er fand keine Technik, keine irgendwie brauchbaren Vorarbeiten. Mit Michelangelo erst begann das Studium der Anatomie wieder. Das Ideal, das zu finden ganz Griechenland arbeitete, mußte er für sich entdecken und aus sich darstellen lernen. Wie die Muskeln des Körpers zu bilden seien, wie sie sich bewegen und mit den Jahren verändern, wo das Individuelle aufhöre und das Allgemeingültige beginne: Alles mußte er beobachten und hatte keinen Meister bei dem er lernte. Er allein verstand die Feinheit zuerst, mit der er bildete. Er studirte die Alten, aber er ahmte nichts nach. Ganz selbständig ging Michelangelo vorwärts.

Daß er auf solchen Wegen das nicht erreichte, was den Griechen gelang, ist natürlich. Aber da sein Genie ein so gewaltiges und seine Arbeitskraft unversieglich war, hat er dennoch seine Welt zu schaffen gewußt, und wenn ihn die Verlassenheit, in der er lebte, viel entbehren ließ, hat sie ihm dennoch auch Vortheile gewährt.

Er arbeitete unbekümmerter als die antiken Meister. Ihnen legte das in unbegrenztem Umfange mitarbeitende öffentliche Urtheil Schranken auf. Sie mußten sich fügen in manchen Punkten. Sie konnten weder ignoriren, noch sich dem Entschlusse dessen entziehen, was vor ihnen gethan worden war und um sie her geschah. Michelangelo war durch nichts gebunden. Da gar kein Weg vor ihm lag, den Andere gebahnt, blieb er unbeschränkt in der Wahl, wohin er sich wenden wollte. Bis zu einer Genauigkeit hat er im Nackten die Nachbildung der zufälligen Lage getrieben, wie die Griechen es nie gethan. Hautfalten hat er gemeißelt, die unmög-

lich gewesen wären bei einem antiken Künstler, gebauschte, gequetschte Armmuskeln hart und hoch dargestellt, wie sie kein antikes Werk hat, wäre auch dieselbe Stellung gebildet und fände sich die Natur im Einklang mit Michelangelo's Auffassung. Die Griechen hielten stets eine gewisse Linie inne, und vermieden oder milderten im Kunstwerk was darüber hinausging. Michelangelo kennt keine Beschränkung. Und dieses durch keine Rücksicht gehemmte eigene Gutdünken ist die letzte Ursache, weshalb seine Werke so durchaus verschieden von denen der Griechen sind.

Wie die Griechen trennen auch wir die Altersstufen. Kind, Knabe, Jüngling, Mann und Greis sind Bezeichnungen, die auf den körperlichen Zustand zunächst angewandt werden. Dennoch urtheilen wir, wo wir sie gebrauchen, weniger nach dem äußeren Ansehen als nach dem Charakter. Die Griechen aber hatten für das Körperliche eine ideale Stufenleiter gebildet, auf der gewisse Altersmomente als die Mitte bestimmter Epochen angenommen und von den Künstlern festgehalten wurden. Es giebt bei Knaben im dritten oder vierten Jahre eine Zeit des Aufschießens, wo sie mager und schmal werden: so habe ich sie niemals von griechischen Bildhauern gebildet gefunden. Es treten nach dem kräftigen Knabenalter abermals solche Zeiten des Sichstreckens und Längerwerdens ein: auch diese haben sie übergangen. Die Griechen geben immer nur die Blüthe der menschlichen Gestalt, in den Werken wenigstens die auf uns gekommen sind.

Michelangelo dagegen arbeitete nach seinen Modellen, ohne sich darum zu kümmern ob die Figur im Sinne der Griechen der Repräsentant einer bestimmten Altersstufe sei. Seine Statuen haben etwas Individuelles. Dem Bacchus, seiner frühesten römischen Arbeit, fehlt auch der leiseste Hauch der abgerundeten Fülle in der die Griechen ihre jungen Götter bildeten. Der im Kensington-Museum zu London befindliche Cupido aus derselben Zeit ist in demselben Geiste gearbeitet. Gleich individuell sind der David

und der sterbende Gefangene für das Grabmal Giulio's aufgefaßt. Sie repräsentirten Mittelstufen zwischen Knabenalter und Jünglingsthum, deren Darstellung auf uns, weil unser Auge mehr durch den Anblick antiker Arbeiten als durch den der Natur geschult ist, einen fremden, ungewohnten Eindruck macht. Beim David habe ich das oft bemerkt, an Anderen wie an mir selber. Man schob das Befremdende auf den Widerspruch zwischen den höchst jugendlichen Formen und der kolossalen Größe der Statue. Daß dies der wahre Grund nicht sei, zeigen die noch kolossaleren Antinousstatuen, die, weil wir mit dieser Auffassung durch die Gewohnheit des Anblicks vertraut geworden sind, nichts Seltsames für uns haben.

Aber man gehe die antiken Werke, soweit sie auf uns gekommen sind, durch, von den frühsten griechischen Arbeiten bis zu den letzten Nachahmungen Hadrians: keine wird gefunden werden, welche wie beim David einen so starken, fast dicken Kopf mit so schlanker, fast schmaler Gestalt, und endlich wieder so großen Händen und Füßen verbindet. Die Natur läßt eine solche Zusammenstellung von Widersprüchen zu. Gerade diese Verbindung von Plumpheit und Leichtigkeit kennzeichnet ein gewisses Alter, und es konnte, wenn David wie ihn die Bibel beschreibt: ein Knabe und Held zugleich, ein Hirtenjunge, mehr gewandt als stark, einem Pferde vergleichbar das das Fohlenhafte in seinen Gliedern noch nicht ganz verloren hat, nichts Charakteristischeres gegeben werden als Michelangelo's David.

Auffallender noch wirkt Michelangelo's Festhalten an dem, was die unabhängig von anderer Anschauung beobachtete Natur bietet, bei weiblichen Gestalten. Wie Homer Penelope oder Helena immer in blühender Jugendlichkeit auftreten läßt, mögen sich bei der Berechnung der Ereignisse ihre Jahre als noch so zahlreich erweisen, so zeigen die Bildhauer der Griechen ihre Frauen in den sanften, schmiegsamen Formen der ersten Schönheit. Vielleicht

daß nach dem Verschwinden des jugendlichen Glanzes der Uebergang zum Alter bei den Griechinnen zu plötzlich war, um überhaupt noch darstellungsfähig zu erscheinen. Michelangelo aber meißelt was er sieht, die ausgearbeiteten härteren Muskeln späterer Jahre. Ja, er scheint sie vorzuziehen. Er weiß den mädchenhaften Schimmer seinen Gestalten nicht zu verleihen, fast überall macht das kolossal Frauenhafte sich bei ihm geltend. Schuld daran mögen die römischen Modelle gewesen sein. Die Römerinnen haben früh etwas festauftretend Gewaltiges, das auch bei Raphael oft durchbricht. In den Gemälden sucht dieser es zu mildern, in den Studien erscheint es unverhüllt. Michelangelo's Frauen sind keine Iphigenien, sondern erscheinen Schwestern der Lady Macbeth. Und so die Morgendämmerung Michelangelo's keine Griechin, wie die schlafende Ariadne im Vatican oder die Niobe, sondern eine römische Frau, und ihrer Bildung nach der antiken Anschauung so fern, wie Michelangelo selber die nackten Frauengestalten Dürers und der deutschen Schule gewesen wären.

Möge die Venus von Milo dastehen als das verkörperte Ideal des größten bildenden Künstlers. Was sagt er durch sein Werk? Nicht nur das Antlitz redet: Alles spricht an ihr, von den der Arme beraubten Schultern herab alle die Linien um Leib und Busen spiegeln sich in unserm Blicke, wie die Verse eines reizenden Gedichtes sich uns in das Ohr schmeicheln. Was aber erzählen sie? Was Homer uns erzählt und Aeschylos und Sophokles: Märchen, bezaubernde Gedichte von der Schönheit eines verschwundenen Volkes und dem Glanze seines Daseins, die uns entzücken wenn wir uns zu träumen sehnen, die in erhöhtem Maße uns beglücken wenn das Glück schon da ist: heitere, liebliche, ernste, donnernde Musik, nicht aber das Glück, die Liebe, den Schrecken selber tragen sie in unsere Seele hinein. Keine Verse des Sophokles oder Pindar, die uns erschütterten wie Goethe und Shakespeare; keine Erinnerung an die Ideale des eigenen Busens, wenn

Antigone spricht und handelt oder die Venus von Milo dasteht. Prachtvolle Gestalten, aber Schatten, die, losgelöst vom Lebendigen des heutigen Tages, nicht mehr aus Fleisch und Blut gebildet erscheinen wenn Goethes's Iphigenie oder Shakespeare's Julia neben ihnen erscheinen, aus deren Worten jedem das Liebste zu klingen scheint das von der liebsten Lippe zu hören uns entzückte. Aus Raphaels Madonnen-Augen sehen uns Blicke an, die wir verstehen, wer aber erhoffte das von den griechischen Gestalten? Die Griechen, die für sich und ihr Jahrtausend gearbeitet, vermögen unser Herz nicht auszufüllen. Seitdem sie nicht mehr gedacht, gedichtet, gebildet, sind weltbewegende, neue Gedanken aufgekommen, unter deren Einfluß das Kunstwerk mitentstanden sein muß, das uns bis in die Tiefe ergreifen soll.

Eine seltsame Kälte haucht die Geschichte der antiken Welt aus. Kühl wie schattige Wälder im heißen Sommer erscheinen die Massen, einsamer und unverbundener die Einzelnen. Trotz der ungeheuren Thaten, die die Begeisterung sie verrichten läßt, flößen sie mir dies Gefühl ein. Etwas Starres hat das Leben das sie führen, wie der Gang eines Kunstwerkes. Charaktere sehe ich von so fester Prägung, daß die unsrigen verschwommen dagegen erscheinen, das aber fehlt, was das Element unserer Tage ist, was in seinem Extrem: Schwärmerei, Melancholie, Schwermuth; in sanfterem Grade: Stimmung, Sehnsucht, Ahnung genannt wird. Sie leben und sterben ohne Scrupel, und ihre Philosophie kommt nicht aus dem Nebel, um sich im Nebel wieder zu verlieren. Kein Gefühl nicht zu befriedigender Sehnsucht läßt sie den Tod wünschen als Befreiung zu höheren Gedanken, sondern Abschied nehmend vom Leben, nehmen sie Abschied zugleich von der Sonne und steigen ruhig in die kühle Dämmerung der Unterwelt. Es ist als hätte von der schattenhaften Ruhe, der sie dann ganz verfallen sind, ein Hauch im Leben schon sie umgeben und ihre Gedanken gleichmäßig frisch erhalten. Sie wissen nichts von dem rastlosen Trieb, der

uns ungewissen Ereignissen entgegendrängt, sie kannten das nicht, was Goethe das ‚Dumpfe‘ in seiner Natur nennt, das Auf- und Absteigen in klarer und unverhüllter Erkenntniß, die Trauer die der Anblick des Vollendeten in unserer Seele weckt. Sie fühlten das nicht: von inneren Schicksalen hin- und hergeworfen, in Zwiespalt mit sich, mit der Gesellschaft, mit den Gedanken der Zeit, nach Ruhe zu suchen. Ihre Rechnung schließt immer klar ab, und die Gedanken derer, die anders empfanden, waren wie einzelne Wolken, die niemals dem ganzen Volke vor die Sonne traten und seinen Himmel trübten. Wer von den griechischen Künstlern die Schönheit bilden wollte, stellte sie dar als etwas Ewiges mit unsterblichem Lächeln. Ihn durchschauerte das Gefühl nicht von der Vergänglichkeit des Irdischen, das in unserer Seele beim Anblick der Schönheit die Freude anfrißt die wir empfinden.

Dunkles Gewölk bildet bei uns den Hintergrund auch der heitersten Schöpfung. Unsere Meister müssen uns verwandter sein als die der Alten. Goethe und Shakespeare sind mir unentbehrlich, die antiken Dichter gäbe ich Preis gegen sie, wenn ich zu wählen hätte. Und so, Michelangelo tauschte ich nicht ein gegen Phidias. Es wäre als sollte ich mein eigenes Kind gegen ein fremdes hingeben, auch wenn das fremde frischer, stärker und glänzender erschiene. Diese innerliche Verwandtschaft ist allerdings das Einzige, das Michelangelo über die Griechen erhebt. Für mich überbietet sie gleichwohl alle anderen Rücksichten. Wo sich seine Kunst mit der der Griechen vergleichen läßt, steht sie tiefer, wo der Vergleich aber aufhört, liegt ein Fortschritt, und bei der Aurora prägt sich das am reinsten aus. Auf dem jüngsten Gerichte hat Michelangelo dies halb bewußtlose Sichemporheben aus dem Schlafe und Wiederinnewerden der Gedanken in allen Stadien dargestellt, während er im sterbenden Sklaven das Herabsinken in die Träume des Todes gebildet. Ich kenne im ganzen Bereiche der Bildhauerkunst nichts Schöneres als dieses Jünglingsantlitz.

Bei der Aurora leuchtet aus jeder Bewegung, wohin man sieht, das Gefühl das sie erfüllt. Im Kampfe gegen eine unendliche Müdigkeit des Körpers und der Seele erblicken wir sie. Schon hat sie den Arm aufgestemmt, sich halb emporgehoben, den Fuß angefaßt um aufzutreten, und sinkt wieder zurück. Wie prachtvoll hat Michelangelo in der Bewegung des linken Armes das Ausstrecken der Glieder beim Erwachen ausgedrückt: der Ellenbogen hebt sich, und die Hand, über die Schulter zurückgreifend, faßt in die Falten des Schleiers. Eine ganze Symphonie von Beethoven liegt in dieser Statue.[3]

Ein zufälliger Umstand verstärkt die symbolische Bedeutung der Gestalt. Michelangelo sieht darin zumeist den Unterschied zwischen Sculptur und Malerei, daß der Bildhauer durch Hinwegnehmen, der Maler durch Hinzuthun wirke. Vom arbeiten in Thon sagt er, daß es mehr eine Art Malerei sei. Der Stein muß frei angegriffen werden; das kleine Modell ist nur eine Hülfe für das Gedächtniß. Michelangelo betrachtet eine Marmorstatue nicht als die Copie einer Thonstatue, sondern als etwas von Anfang an Vollendetes, das, im Steine verborgen, durch den Meißel aus einer verhüllenden Schaale erlöst wird. ‚Der größte Künstler, beginnt eines seiner Sonette,[4] kann nichts ersinnen, das ein einziger Mormorblock nicht in sich trüge, verborgen unter der Oberfläche die es mit überflüssigem Steine zudeckt. Und nur die Hand, die dem Geiste gehorsam ist, dringt zu der Gestalt in die Tiefe.‘

Bei der Statue der Morgendämmerung aber stecken die übrigens völlig vollendeten Glieder an einigen Stellen noch drin im rohen dicken Marmor und es scheint sich die Figur vor unseren Augen dem Steine zu entwinden. Und da Keiner gekommen ist der sie völlig befreite, beweist auch das die Wahrheit des Gedankens: wie ohne die Hand, und ohne den Geist, dem diese gehorsam ist, der Marmor die Gestalt ewig umschlossen halten müsse. Diese Idee muß Michelangelo bei der Arbeit oft gekommen sein.

Wie sich im unbehau'nen todten Stein,
Jemehr der Marmor unter'm Meißel schwindet,
Anwachsend immer voll'res Leben findet,
So mag es, edle Frau, mit mir auch sein.

Was Gutes in mir ist, es hüllt sich ein
Tief in mein eigen Fleisch, und so, umrindet
Vom rauhen, rohen Stoffe der mich bindet,
Drängt sich zu mir umsonst das Leben ein.

Zu matt und kraftlos fühl' ich mich allein.
Das Ende naht und Tag auf Tag verschwindet:
Nimm fort, was sich um meine Seele windet!
Ich könnt' es nicht, doch du kannst mich befrei'n!

Diese Verse sind, wie ich annehme, an Vittoria Colonna gedichtet und gehören in spätere Jahre, die Anschauung aber die ihnen zu Grunde liegt, war Michelangelo eigen von den ersten Zeiten an.[5]

Die Sarkophage, auf denen die vier Gestalten liegen, sind längliche, auf zwei hohen querstehenden Unterlagen ruhende Steintröge. Die Deckel legen sich flach darüber, so daß die Figuren von der Mitte abwärts nach beiden Seiten hin auf die sanft gesenkte Fläche gestreckt sind. Neben der Aurora, Nacken gegen Nacken gewandt, ruht die Abenddämmerung, il Crepusculo, eine männliche Gestalt, dem Geschlechte des italienischen Wortes folgend.

Für diese Figur ist im Vergleich zu den antiken Arbeiten beinahe der Entwickelungsmoment des farnesischen Hercules gewählt. Die Glieder sind voller und schwerer als beim Laokoon, während die liegende Statue des Nils im Vatican glatt und muskellos daneben erscheinen würde.

Der Mann liegt da, hingesunken wie ein gefällter Eichenstamm; man müßte Hebel ansetzen um ihn von der Stelle zu wälzen. Während bei der Aurora der eingeknickte Arm, auf dem

der Oberkörper lastet, die Möglichkeit zeigt, sich zu stemmen und die Gestalt aufzurichten, ist der Arm, auf dem diese Gestalt liegt, völlig von der Brust bedrückt und deutet die tiefste Ruhe an. Der andere reicht lang hingestreckt bis auf den Oberschenkel des linken Beines, das im Knie sich erhebend, über den Oberschenkel des andern unten liegenden nach vorn übertritt. Der Kopf ist fast noch roh, dennoch glaubt man das mit der Stirn vornickende Gesicht in den Bart versinken zu sehen.

Als Gegensatz zu dieser Figur die auf dem Sarkophage gegenüber: der Tag, il Giorno. Statt der Brust, die uns drüben zugewandt ist, wird hier ein Theil des Rückens sichtbar; die eine Schulter, stark wie ein Felsblock, ist vorgeschoben; über sie hin das hinter ihr liegende Antlitz mit scharfen Blicken hervorschauend, von einem vollen Jupitersbart umgeben, das Haupthaar aber in dichten starkgekneteten Locken sich vorn überbäumend. An der Statue selbst zwar fehlt auch hier das Antlitz so gut wie ganz, aber das kleine Modell blieb erhalten und bringt in charaktervoller feiner Arbeit zur Anschauung was im Großen beabsichtigt war.[6]

Neben dem Giorno die letzte der vier Gestalten: die berühmte Statue der Nacht, la Notte di Michelagnolo, das Werk, das Jeder nennen hörte zu dem Michelangelo's Name drang. Bei keinem kann mit so viel Recht behauptet werden, nur er habe es zu schaffen vermocht.

Sie zeigt sich, von rechts nach links hin ausgestreckt, ganz im Profil. Was zuerst auffällt ist der ungeheure Schenkel des uns näher liegenden Beines, das, hoch angezogen, mit dem Knie fast zur Höhe des vorgeneigten Kopfes emporragt, während der Fuß, dicht neben dem Knie des anderen mehr gestreckten Beines, auf ein dickes Bündel Mohnköpfe auftritt. Ein kolossales Stück Fleisch zeigt dieser Schenkel. Wie aber ist seine Oberfläche gearbeitet! Griechische Künstler hätten hier eine verhüllende Drappirung nicht fehlen lassen: Michelangelo hat sie ersetzt durch die Darstellung

der Muskeln. Kein Theilchen das unbelebt erschiene. So überrascht man sich fühlt im ersten Augenblicke, so bewundernd betrachtet man bald diese Arbeit.

Aber noch mehr. Durch das gewaltige Emporstehen des Schenkels wird auf der einen Seite der Leib zusammengepreßt und wir sehen vier tiefe Falten quer über ihn hinlaufen. Diese Falten sind später oft nachgeahmt worden, wer aber, ehe Michelangelo sie bildete, hätte sie nur als etwas Darstellbares in Betracht zu ziehen gewagt? [7]

Der eine uns näher liegende Arm greift weit rückwärts und läßt einem Felsblocke Raum, sich als Stütze des Rückens unter die Achsel zu drängen. Der andere dagegen ist mit der Spitze des Ellenbogens wider jenen kolossalen Schenkel gesetzt, und die Hand bildet eine Stütze für das im Profil sichtbare und im Schlafe vorn übersinkende Haupt. Nicht mit der Stirn aber, sondern mit dem das Haupt überragenden Diadem stützt sich der mit geschlossenen Augenlidern geneigte Kopf gegen den eingeknickten Rücken der Hand. Leider ermangelt das Antlitz der feineren Ueberarbeitung.

Eigentlich ist es unmöglich, dergleichen zu beschreiben. Die Stellung erscheint so complicirt, daß bei der Erklärung der Theile der Eindruck des Ganzen nicht festgehalten werden kann. Unnatürlich ist die Lage nicht; nur durchaus ungewohnt sind wir, die Natur in solchen Momenten festgehalten zu sehen. Die Gestalt hat etwas Ungeheuerliches. Die Brust ist breit, die Brüste liegen weit auseinander, sind voll und stark, verhältnißmäßig aber dennoch klein, und alle die Muskeln um Hals und Schultern groß und gewaltig ausgeprägt. Es ist als sähe man ein Riesenweib vor sich, das, erwachend, Felsen zu schleudern beginnen würde, vor dem die wilden Thiere kröchen, und das kein anderer bezwänge als die Männergestalt des Tages neben ihm. Niemand würde daran denken, das Wort ‚schön' hier anzuwenden. Ein Grieche hätte sie angestaunt wie das Bild einer Scythin. Eine wilde Bacchantin, die

sich mit Löwen balgte, würde man sich glatter, sanfter, ruhiger denken. Die Aurora, mit dieser Nacht verglichen, erscheint weniger kolossal, harmonischer, jungfrauenhafter. Denn hier erblickt man nichts als eine Frau, stark im festesten Sinne des Wortes, ohne einen Anflug weiblicher Weichheit, und dieses Geschöpf, damit der Gegensatz vollkommen sei, in tiefen Schlaf versunken.

In den Felsen, über den sie den linken Arm geschlagen hat, ist eine Maske eingehauen mit leeren Augen und phantastisch scheußlichen Zügen, um die Träume darzustellen vielleicht. Unter dem angezogenen Schenkel sitzt wie in einer Höhle eine Eule. Unter der Gestalt entlang ist ein faltiger Mantel ausgebreitet.

3.

An diesen Figuren arbeitete Michelangelo vom September 1530 an. Daneben vollendete er die Statuen der beiden Herzöge. Es scheint, daß alle sechs Stücke gleichmäßig gefördert wurden. Der Papst empfing mit Befriedigung die Berichte des Priors von San Lorenzo, Figiovanni, dem die Sorge für den Bau der Sacristei oblag, und machte ihm zur Pflicht, Michelangelo mit ausgezeichneter Rücksicht zu behandeln. Was an Geldern verlangt wurde, ging auf der Stelle ein. Die politische Vergangenheit war in Vergessenheit versenkt worden. Nur in einem Punkte sah man sich gezwungen, Michelangelo zu kränken: Bandinelli erhielt den Marmorblock zurück. Er, der nie seine Anhänglichkeit verleugnet hatte, verdiente diese Anerkennung. Zudem, der Act der revolutionären Regierung durfte nicht anerkannt werden. Es wäre ein politischer Verstoß gewesen, hier eine Ausnahme zu machen, umsomehr als der Beschluß vom 22. August 1528 in absichtlichem Widerspruch gegen die Bestimmungen der Medici gefaßt worden war.

Michelangelo verleugnete seine Gesinnung niemals. Als die Statue der Nacht zum ersten Male ausgestellt ward, fand sich

unter den, der damaligen Sitte gemäß ihr angehefteten Versen der folgende: ‚Die Nacht, die du so reizend hier schlummern siehst, ist von einem Engel in Marmor gehauen worden. Sie schläft, sie hat Leben; wecke sie auf wenn du es nicht glauben willst und sie wird reden.‘ Engel und angelo, als ein Theil von Michelangelo's Namen, gewähren einen Doppelsinn, der öfter in dieser Weise ihm zum Lobe gebraucht worden ist. Der Verfasser war Giovanbatista Strozzi, einer der entschiedensten Anhänger der Medici, welcher 1529 schon die Stadt verlassen und sich während des Krieges in Padua mit wissenschaftlichen Arbeiten beschäftigt hatte.[8]

Michelangelo ließ die Statue selbst auf diese Verse Antwort geben. So lautet sein Gedicht: ‚Lieb ist der Schlaf mir, mehr noch, daß ich von Stein bin, während die Schmach und die Schande bei uns dauern; nichts sehen, nichts hören ist das glücklichste Schicksal; deshalb erwecke mich nicht, bitte, sprich leise.‘

Grato m'è'l sonno, e più l'esser di sasso,
Mentre che'l danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar, deh! parla basso.

Es war nicht möglich, ein deutsches Gedicht daraus zu bilden. So oft ich es versuchte, litt der großartig einfache Zug der Worte und Gedanken darunter. Wer das Italienische nicht versteht, muß darauf verzichten, die Leidenschaft des Zornes zu fühlen die sich hier Luft machte.

Es scheint im Frühjahr 1531 gewesen zu sein, daß sich dies ereignete, denn Baccio Valori, der von seinem Posten in Florenz bald wieder abberufen ward, hatte die Statue gesehen ehe er die Stadt verließ. Wenn wir bedenken, wie lose damals die Verbannung über Jedem schwebte der nur zu mucksen wagte, so ermißt sich die volle Summe des Unmuthes, den Michelangelo in diesen Versen auszusprechen wagte. Er arbeitete ohne Ruhe und

Rast. Er war in trauriger Verfassung. Nicht zu gedenken, daß Theurung herrschte, daß die Stadt verarmt war, daß die Pest mit erneuter Heftigkeit ausbrach: auch die öffentlichen Zustände verschlimmerten sich von Tag zu Tage. Wer ein offenes Auge hatte, merkte bald wohin es der Papst treiben wollte. In der Capitulation war die Bewahrung der Freiheit, das heißt einer unabhängigen, von Bürgern, gleichviel welcher Färbung, aber von freien Bürgern gebildeten Regierung ausgesprochen, das Nähere sollte einer Vereinbarung der Stadt, des Papstes und des Kaisers vorbehalten bleiben: Clemens dachte die Dinge anders zu lenken, und der Weg, den er einschlug, war mit so viel Schlauheit gewählt, daß er, obgleich er durchschaut ward, sein Ziel erreichte. Denn wer konnte die Bürgerschaft hindern, vom Kaiser, statt der Freiheit, die Herrschaft eines Fürsten selbst zu begehren? Und wer den Papst, die Bürgerschaft in diesem Sinne sich zu Willen zu schaffen?

Clemens hatte gesiegt mit Hülfe des Kaisers, zugleich aber auch, wie 1512, mit Hülfe seiner Partei. Wie damals fanden sich auch jetzt unter den Palleskern Männer von Reichthum, Ehrgeiz und Energie, die am meisten widerstrebten sobald von Fürstenthum die Rede war. Der Papst brauchte sie um die Rebellen zu unterwerfen, und durfte nichts thun was ihnen zum Anstoß gereichte. Und so zeigte sich bald, daß im Grunde Alles beim Alten geblieben sei. Im Palaste der Medici saß Baccio Valori als Vertreter des Papstes, ganz wie Cortona drei Jahre früher. In der ersten Zeit gelang es ihm, seine Person als entscheidende Macht bei den Staatsangelegenheiten in Geltung zu erhalten. Die Bürger machten ihm den Hof. Er war der Alleinherrscher, im Geringsten wurde seine Meinung eingeholt. Michelangelo selbst verschmähte nicht, ihn durch die Marmorarbeit, die er für ihn bestimmte, seiner Familie geneigt zu erhalten. Der in den Ufficien stehende Apoll, noch roh und nur in der Bewegung kenntlich, eine dreiviertel lebensgroße Figur, soll in jenen Tagen von ihm für den allmächtigen Valori

begonnen worden sein. Sehr bald aber, ganz wie früher, nur rascher diesmal, organisirte sich im Palaste der Regierung wieder das zweite Centrum der öffentlichen Angelegenheiten. Vornehme Leute, Anhänger der Medici, Aristokraten, Männer von der Geltung in Florenz etwa wie Palmerston, Clarendon und solche Herren in England, stellten das Ansinnen an Valori, er möge sich zu ihnen verfügen wenn regiert würde. Wolle er nicht, so könne er fortbleiben, nicht bei ihm aber, sondern bei ihnen läge die Entscheidung. Diese Herren standen keineswegs in Ungnade beim Papste. Clemens konnte sie nicht entbehren, so lange sie mächtig waren. Beseitigen aber wollte er sie, denn seine Absicht war, daß Alessandro, sein Sohn oder Neffe, Herzog von Florenz würde.

Es kann bei der Art und Weise, wie er hier zu Werke ging, dem Papste das Lob eines schlauen politischen Betrügers nicht vorenthalten werden. Er nahm die Operation nach allen Regeln der Kunst vor. Alessandro, bereits zum Herzog von Penna befördert, weilte beim Kaiser in Flandern. Von ihm war in Florenz gar nicht die Rede. Vielmehr giebt Clemens der Stadt gegenüber die Absicht zu erkennen, die wirklich vortheilhafteste und gediegenste Constitution herausfinden zu wollen, und bittet die vornehmsten Pallesken, ihre Ideen darüber schriftlich einzureichen. Allein er ersucht Jeden einzeln! Dieser Zug ist bewunderungswürdig. Denn statt daß sich die Herren jetzt vereinigt und eine gemeinsame einzige Vorlage gemacht hätten, hält Jeder sich für den einflußreichsten, und es gehen eine ganze Reihe Projecte ein. Eins widerspricht dem andern, in Rom werden Conferenzen darüber abgehalten, und während man dort beräth, prüft, neu redigirt und gegeneinander Intriguen spinnt, wird in Florenz Raum und Zeit gewonnen, zu Gunsten des wirklichen Projectes kräftiger vorzuschreiten.

Baccio Valori, mit der Präsidentschaft der Romagna abgefunden, verläßt die Stadt, und Niccolo Schomberg, Erzbischof von

Capua, tritt in seine Stellung ein. Mit einer Kenntniß der städtischen Verhältnisse, wie sie kein Anderer besaß, und nicht als Vertreter der mediceischen Partei, sondern als ein allen Bürgern zugethaner, alle Interessen beachtender Regent, weiß dieser die Gemüther so geschickt in die erforderliche Stimmung zu versetzen, daß im Februar 1531 Alessandro dei Medici, abwesend und unbekannt wie er war, seiner ausgezeichneten Eigenschaften wegen von der Regierung für fähig erklärt wird, alle Staatsämter zu bekleiden. Von Gesandten an der Grenze empfangen, trifft derselbe Ende Juni in prachtvollem Aufzuge in der Nähe von Florenz ein, das er der Pest wegen zwar nicht betritt, dessen vier, die Ehrfurcht der Bürgerschaft bezeugende Abgeordnete er jedoch in Prato empfängt. Wenige Tage darauf erscheint ein Gesandter des Kaisers mit versiegelten Briefen, in denen die letzte Entscheidung über die Regierungsform der Stadt enthalten war. Mit ihm zugleich zieht Alessandro, festlich eingeholt, nun doch in Florenz ein. Am 6. Juli feierliche Sitzung im Palaste der Regierung, damit der Wille des Kaisers verlesen werde. Mit lautem Jubel empfängt die Bürgerschaft aus der Hand des höchsten Gebieters Alessandro als lebenslänglich regierenden Herrn, dessen Kindern oder legitimen Erben die rechtliche Nachfolge zusteht. Der Herzog nimmt die Huldigung der Behörden entgegen und geht nach Rom weiter, während Schomberg, als sei gar keine Aenderung eingetreten, fortregiert. So sanft als möglich wurde vorwärts gegangen und die Hauptsache immer als Nebensache behandelt.

Aus diesen Tagen, dem September 1531, finden wir die ersten Nachrichten über Michelangelo seit der Zeit nach Eroberung der Stadt, in einem an Baccio Valori nach Rom gerichteten Briefe eines Oheims des Antonio Mini, der in Michelangelo's Diensten stand. Das Schreiben hat den Zweck, über dessen Zustand die rechte Aufklärung an den Papst gelangen zu lassen. Michelangelo's Freunde scheinen den Mann, dessen Metier, wie Styl und Ortho-

graphie zeigen, das Briefschreiben nicht war, dazu auserſehen zu haben.

‚Treue Diener, beginnt er, wie ich einer bin, dürfen nicht verfehlen, Alles das mitzutheilen, was etwa, wie ich denke, Seiner Heiligkeit zu ganz beſonderem Mißfallen gereichen könnte. Und dies betrifft Michelangelo, Seiner Heiligkeit Bildhauer, und zwar hatte ich denſelben mehrere Monate nicht geſehen, in Rückſicht darauf, aus Furcht vor der Peſt zu Hauſe geblieben zu ſein, doch iſt er vor drei Wochen etwa zweimal Abends zu mir ins Haus gekommen, zum Vergnügen, mit Bugiardini und Antonio, meinem Neffen und ſeinem Schüler. Nach vielen Geſprächen über die Kunſt beſchloß ich hinzugehen und die beiden Frauen zu ſehen, und that es, und in Wahrheit, ſie ſind etwas ganz Erſtaunliches. Eure Herrlichkeit, weiß ich, haben die erſte geſehen, die Statue der Nacht nämlich mit dem Monde über dem Kopfe und dem geſtirnten Himmel; darauf aber die andere, die zweite, übertrifft ſie in jeder Beziehung an Schönheit, ein höchſt wunderbares Werk, und augenblicklich arbeitet er an einem von den beiden Alten, und ich glaube man kann nichts Beſſeres mit Augen ſehen.

‚Aber weil mir genannter Michelangelo ſehr abgemagert und abgefallen erſchien, ſprachen wir darüber, ich, Bugiardini und Mini ſehr eingehend, da Beide beſtändig um ihn ſind, und kamen zuletzt zur Ueberzeugung, daß es mit Michelangelo bald ein Ende haben muß, wenn nichts dagegen gethan wird, weil er zuviel arbeitet, wenig und ſchlecht ißt und noch weniger ſchläft, und ſeit einem Monat leidet er ſtark an Rheumatismus,[9] Kopfſchmerz und Schwindel, und um zum Schluſſe zu kommen: zwei Uebel quälen ihn, eins im Kopfe und eins im Herzen, und bei beiden ließe ſich Hülfe ſchaffen daß er geſund würde, und Folgendes ſagen ſie darüber.

‚Was das Uebel im Kopfe anbelangt, ſo müſſe ihm von Sr. Heiligkeit verboten werden, während des Winters in der Sacriſtei

zu arbeiten, denn gegen die scharfe Luft dort giebt es keine Abhülfe, aber er will dort arbeiten und tödtet sich, und er könnte in dem andern kleinen Gemache arbeiten und die Mutter Gottes vollenden, die ein so wunderschönes Werk ist, und die Statue des Herzogs Lorenzo glücklichen Andenkens, in diesem Winter. In der Sacristei könnte unterdeß die innere Marmortäfelung ausgeführt und die bereits fertigen Figuren an Ort und Stelle aufgestellt werden, und ebenso die erst halbvollendeten, sie könnten dann an ihrem Platze fertig gearbeitet werden, und auf diese Weise rettete man den Meister und förderte die Arbeiten, und Alles würde, wenn man es aufmauern ließe, einen besseren Platz haben als zusammengepackt unter den Schutzdächern. Dessen sind wir gewiß, Michelangelo würde damit ein Gefallen geschehen, er kann nur zu keinem Entschlusse kommen, was ich aus dem Umstande entnehme, daß man ihm vorwirft, er bekümmere sich nicht darum.[10] Dies ist unser Urtheil, was ihm gut thun würde, und es möchte doch Se. Heiligkeit Figiovanni wissen lassen, mit Michelangelo darüber zu reden, und sind wir überzeugt, es würde ihm nicht unlieb sein.

‚Das Uebel aber, das ihm im Herzen sitzt, ist die Geschichte die er mit dem Herzoge von Urbino hat; dies, behaupten sie, nähme ihm die Ruhe, und er wünscht sehnlich daß sie geordnet würde. Wenn man ihm 10,000 Scudi schenken wollte, würde es kein lieberes Geschenk für ihn sein. Se. Heiligkeit könnte ihm keine größere Gnade erweisen. Das sagen sie mir und habe ich ihn unzählige Male sagen hören. Se. Heiligkeit ist vorsichtig, und ich bin gewiß, wenn Michelangelo zu Grunde ginge, würde er ihn mit einer großen Geldsumme gern erkaufen, und besonders jetzt, wo er so angestrengt arbeitet, verdient er berücksichtigt zu werden. Meine Liebe und Ergebenheit zu unserem Herrn haben mich so weitläufig werden lassen.‘

Wie nahe bringt uns dies Schreiben die Verhältnisse. Man sieht den beinahe alten Mann, denn an 60 fehlte nicht mehr viel,

gequält von Kummer, krank und eigensinnig in dem kalten und frischgemauerten Raume stehn und arbeiten. Essen schmeckt ihm nicht und schlägt nicht an. Er schläft nicht. Sein Kopf leidet. Mit Schrecken denken die Freunde an den Winter und sinnen darauf, wie man ihn hindern könnte sich todt zu arbeiten. Und mitten in dieser Trübsal hat er eben die wundervolle Gestalt der Morgendämmerung vollendet.

Auch der Herzog von Ferrara hatte unter Michelangelo's verzweifelter Stimmung zu leiden. Die Leda war noch während der Belagerung soweit geführt, daß sie wenig Wochen nach der Uebergabe fertig dastand. Michelangelo meldet es dem Herzog, der ihm Ende October 1530 aus Venedig im liebenswürdigsten Tone dafür dankt und ihn selber den Preis zu bestimmen bittet, da er allein die Mühe zu taxiren wisse, die er darauf verwandt.[11] Als ein zum Empfang des Bildes abgesandter Edelmann sich dann aber nicht ganz so benimmt wie es Michelangelo recht war, bricht dieser den Handel mit einem Ruck ganz und gar und macht das Gemälde Antonio Mini zum Geschenk. Beinahe soviel als hätte er es aus dem Fenster geworfen.

Zu Allem kamen nun noch die Händel mit dem Herzog von Urbino. Zwanzig Jahre hatten sie schon gedauert. Die Forderung von Seiten der Rovere's war eine begründete. Die Sache drückte Michelangelo das Herz ab. Er sollicitirte nicht weniger beim Papste als die Erben Giulio's, daß ein Abschluß zu Stande käme. Der Vorwurf aber war ein ungerechter, daß er bei anderen Arbeiten seine Zeit verlöre. Noch im Mai 31 hatte er einen dringenden Antrag des Herzogs von Mantua abgewiesen, während er früher das Material des Grabmales gegen Leo vertheidigte, der es für die Façade von San Lorenzo haben wollte. Aber Geld hatte er empfangen und keine Arbeit geliefert, das stand fest, und was ihn jetzt gerade dazu treiben mochte, rasch einen Vergleich herbeizuführen, war die Furcht vielleicht, daß er den Winter nicht

überleben möchte, und seine Erben dann in in einen unglücklichen Proceß verwickelt würden.

Der zweite, acht Tage nach dem ersten geschriebene Brief Mini's zeigt, daß der Papst sich die Mittheilung zu Herzen genommen hatte. Valori war beauftragt worden, für Michelangelo's Gesundheit sowohl, als für die Auseinandersetzung mit Urbino Schritte zu thun. ‚Morgen, schreibt Mini, ist Festtag, da will ich ihn besuchen, denn wenn er arbeitet geht das nicht, und ich weiß, euer Brief wird ihm angenehm sein.[12] Wie gesagt, macht den Versuch, mit seinen Gegnern zu unterhandeln, die rechten Leute und Geld bringen ja Alles in Ordnung, ihr seid doch ein Mann, der größere Dinge als das zu vermitteln versteht und habt den Beweis dafür geliefert. Wollte Gott, Michelangelo wäre gleich am ersten Tage abgereist, Alles wäre längst beigelegt. Denn diese Geschichte, wie sie jetzt liegt, ist ein Nagel zu seinem Sarge (lo sotterrà un pezzo), so sehr ist er durch sie niedergedrückt. Es fehlt ihm der rechte Muth, etwas zu verlangen und darauf zu bestehen. In den letzten Tagen hat er sich ein wenig wohler gefühlt.‘

Michelangelo's Freunde meinten also, er habe die Angelegenheit fahrlässig betrieben und hätte auf der Stelle in Rom mit dem Agenten des Herzogs verhandeln sollen. Bedeutend ist der Ausspruch, Michelangelo sei pusillanimo a richiedere, kleinmüthig im Fordern. Solche gelegentliche Urtheile besagen viel. Hier eine Bestätigung seiner Unfähigkeit, stark aufzutreten wenn es sich nicht um die höchsten geistigen Interessen handelt. Eine Weichmüthigkeit und Bescheidenheit zeigt Michelangelo meistentheils, die Zeugniß ablegend für die Zartheit und Verwundbarkeit seiner Seele, die Fälle, wo er hart und abstoßend ward, ins rechte Licht setzen. Die Nothwehr allein zwang ihn zuweilen, sich als unempfindlich zu geben.

Die Grabmalssache vermittelte Sebastian del Piombo, der sich in Rom damals mit Bandinelli in die Gunst des Papstes

theilte und das einträgliche Amt, von dem sein Beinamen herrührt und das ihm 500 Scudi jährlich einbrachte, erhalten hatte.[13] Er versah als piombatore die päpstlichen Bullen mit dem Bleisiegel. Die Stelle wurde gewöhnlich Künstlern zu Theil. Sebastian war mit den Portraits Baccio Valori's, des Papstes und der jungen Herzogin Caterina beschäftigt. An ihn hatte sich Staccoli, der Agent des Herzogs, als Vertrauensmann gewandt, und der Brief ist vorhanden, der von ihm in Folge dessen Mitte November etwa an Michelangelo geschrieben ward.

Sebastian beginnt mit der Anzeige seiner Standeserhöhung. ‚Wenn ihr mich, schreibt er, als ehrwürdigen Herrn sähet, ihr würdet euren Spaß daran haben. Ich bin das schönste Stück von einem Geistlichen in Rom. Mein Lebtage ist mir dergleichen nicht in den Sinn gekommen. Aber Gott sei gelobt in Ewigkeit: Er scheint es ganz besonders so gewollt zu haben. Und so sei es denn.' Darauf folgt, was ihm Staccoli über die Grabmalsache Langes und Breites erzählt. Am liebsten würde dem Herzoge sein, wenn Michelangelo das Grabmal so lieferte, wie es nach Giulio's Tode neu bedungen sei. Da hierbei aber von Seiten des Herzogs noch Einiges nachzuzahlen wäre, was Se. Excellenz nicht leisten könne, so wünsche er daß Michelangelo nach Maßgabe jenes Projectes einen neuen Entwurf mache, für dessen Ausführung das empfangene Geld gerade ausreiche. Er, Sebastian, habe darauf erwiedert, Michelangelo sei nicht der Mann dazu, sich auf Zeichnungen, Modelle und dergleichen einzulassen. Zwei Wege gebe es nur, die Sache zum Ziele zu führen: entweder, der nach Papst Giulio's Tode neu geschlossene Contract würde aufgehoben und es Michelangelo einfach anheimgestellt, wie und wann er für die an ihn gezahlten Gelder das Denkmal selbst arbeiten wolle, oder aber, ein neuer Contract käme zu Stande, wonach sich Michelangelo verpflichte, in Zeit von drei Jahren das Grabmal durch Andere ausführen zu lassen, und 2000 Scudi dabei aufzu-

wenden, für welche Summe er mit seinem in Rom befindlichen Hause haftete. Er möge sich nun erklären, welchem von den beiden Vorschlägen er den Vorzug gäbe. Schließlich das Versprechen, ihn im nächsten Sommer in Florenz besuchen zu wollen. Der Brief ist lang und schlecht geschrieben.[14]

,Mein lieber Sebastiano, antwortet Michelangelo darauf, ich mache euch zu viel Unruhe. Tragt es im Stillen und denkt, es sei immer noch ruhmvoller, die Todten wieder aufzuwecken,[15] als Gestalten zu schaffen, die nur lebendig scheinen (d. h. als zu malen). Ueber das Grabmal habe ich oft nachgedacht. Zwei Wege giebt es für mich, ganz wie ihr schreibt, meinen Verbindlichkeiten nachzukommen: entweder die Arbeit selbst zu thun, oder Geld zu geben und Jene damit auf eigene Faust arbeiten zu lassen. Von beiden Wegen muß ich natürlich denjenigen einschlagen, der dem Papste beliebt. Daß ich die Arbeit selbst vollende, wird er, wie ich mir denke, nicht wollen, weil ich dann nicht für ihn arbeiten könnte; man müßte sie deshalb dazu bewegen, d. h. denjenigen der die Sache in der Hand hat, das Geld zu nehmen und das Werk selbst ausführen zu lassen. Ich würde Zeichnungen und Modelle liefern und was sie sonst brauchen, und ich glaube, mit dem was hier bereits fertig vorhanden ist und den 2000 Ducaten, die ich dazugebe, wird es ein schönes Denkmal werden. Arbeiter haben wir hier, die es besser als ich selbst machen würden. Gingen sie deshalb darauf ein, das Geld zu nehmen und dann auf ihre Rechnung fortarbeiten zu lassen, so könnte ich 1000 Ducaten sogleich, und den Rest später zahlen. Indessen sie mögen das zu ihrem Entschlusse machen was dem Papste zusagt. Sind sie für den letzten Vorschlag, so werde ich wegen der anderen 1000 Ducaten schreiben, wie sie beschafft werden sollen, und zwar auf eine Weise, die, wie ich denke, ihnen genehm sein wird.

,Ueber mich selbst ist nichts Besonderes zu sagen. Nur so viel: aus 3000 Ducaten, die ich nach Venedig mitnahm, wurden,

als ich nach Florenz zurückkam 1500,[16] die Regierung nahm 1500 davon in Anspruch. Mehr also kann ich nicht geben. Doch werden sich Wege finden lassen, hoffe ich, zumal wenn das, was mir der Papst verspricht, in Betracht kommt. Sebastiano, lieber Gevatter, das sind meine Vorschläge, bei denen ich bleiben muß. Habt die Güte, Kenntniß davon zu nehmen.'

Clemens entschied wie Michelangelo vermuthet hatte, und die Art und Weise, wie er es ihm zu erkennen gab, war durch den Erlaß eines Breves, durch welches ihm bei Strafe der Excommunication verboten ward, irgend andere Arbeit zu berühren als die, mit der er augenblicklich für den Papst beschäftigt sei. Das in ausgesucht schmeichelhaften Wendungen gehaltene Schriftstück spricht von seinen Verdiensten, seiner angegriffenen Gesundheit und der Liebe des Papstes zu ihm; man fühlt, wie bei der Abfassung die Absicht, ihm angenehme Dinge zu sagen, vorhanden war. Dem Gesandten Urbino's ließ sich Clemens als geneigt darstellen, zu jedem vortheilhaften Abkommen gern die Hand bieten zu wollen, Michelangelo selbst werde in Rom die Sache zum Abschluß bringen. Zuerst hatte der Papst diese Reise nicht gestatten wollen, Michelangelo aber, der ihre Nothwendigkeit einsah, bat dringend um Erlaubniß, kommen zu dürfen. ‚Da Michelangelo will, berichtet Staccoli dem Herzoge, wird auch dem Papste nichts übrig bleiben, als damit einverstanden zu sein.' Michelangelo war bekannt als der, dem sich nichts abschlagen ließ. Papst Clemens wagte sich nicht niederzusetzen wenn er mit Michelangelo sprach, aus Furcht, dieser möchte unaufgefordert ein gleiches thun. Und wenn er Michelangelo befahl sich zu bedecken in seiner Gegenwart, so geschah es vielleicht nur deshalb, weil Michelangelo auch hier die Aufforderung dazu nicht lange abgewartet hätte.

Michelangelo's Wunsch, jetzt Florenz zu verlassen, war ein sehr natürlicher. Zu Winters Anfang war der Herzog dorthin zurückgekehrt. Seinem Vater und Großvater nachschlagend, ge-

hörte Alessandro nicht zu denen, die, wie es sonst bei den Medici herkömmlich war, versteckt und heuchlerisch zu Werke gingen. So wenig, wie diese auch, machte er ein Hehl daraus, daß er absoluter Herrscher von Florenz zu werden beabsichtigte. Widerspruch war ihm gleichgültig, Haß schreckte ihn nicht, auch ließ er deutlich merken, auf wen er selbst seinen Haß geworfen hatte.

Was der Ursprung seiner Abneigung gegen Michelangelo war, wissen wir nicht. Indessen es bedarf keiner besonderen Gründe. Das dürfen wir wohl glauben, Alessandro würde Michelangelo nicht so haben herumgehen lassen, wenn von ihm die Begnadigung abgehangen hätte. Der ‚Mauleselplatz', zu dem Michelangelo den Palast der Medici machen wollte, war mit auf ihn gemünzt gewesen. Die Reise nach Rom bot jetzt eine gute Gelegenheit, dem neuen Herrn aus dem Wege zu gehen. Es ist nicht genau gesagt, wann Michelangelo Florenz verließ. Vielleicht daß er erst Anfang März in Rom eintraf, wo er sich sogleich mit Staccoli in Verbindung setzte und den Verhandlungen mit Urbino die Richtung zu geben suchte, daß er womöglich durch die Arbeit am Grabmal nach Florenz zurückzukehren verhindert würde.

Die mitgetheilten Briefe zeigen den Stand der Angelegenheit. Giulio der Zweite hatte auf 10,000 Ducaten für das Ganze abgeschlossen. Nach seinem Tode war im zweiten Contracte der Preis auf 16,000 Ducaten erhöht worden. Diese Summe nun, behaupteten die Rovere's, habe Michelangelo empfangen, zum eigenen Vortheil verwandt und nichts geliefert. Dies war der Vorwurf, der an ihm nagte und ihm die Ruhe nahm.

Bei der Production der Quittungen aber stellte sich jetzt heraus, daß er nicht mehr als höchstens 5000 Ducaten erhalten hatte. Wolle man das fehlende Geld zuschießen, erklärte er, so sei er erbötig, das Grabmal, wie es im zweiten Contracte bedungen sei, zu vollenden. Der Papst aber sagte ihm ins Gesicht, es sei reiner Wahnsinn, sich einzubilden, Urbino werde noch Geld nachzahlen.

Nun blieben zwei Wege: entweder die fertigen Marmorstücke herauszugeben, 2000 Ducaten dazuzulegen und dem Herzoge zu überlassen, wie er daraus durch andere Arbeiter ein Denkmal zu Stande brächte; oder aber, für die 5000 empfangenen Ducaten das Denkmal, so gut es ginge, selbst herzustellen. Das erstere wäre Clemens am liebsten gewesen, Michelangelo der zweite Modus. Man wählte eine Art Mittelweg. Er schlug vor, nur eine einzige Vorderwand in reducirtem Maßstabe aufzustellen. Die bereits fertigen Stücke werde er dabei zu verwenden wissen, sechs von den Statuen mit eigener Hand ausführen, darunter den Moses und die beiden Gefangenen (die Bronzetheile kamen in Wegfall), binnen drei Jahren stände dasselbe fertig an Ort und Stelle, und in jedem dieser drei Jahre werde er auf zwei Monate nach Rom kommen,[17] um sich während dieser Zeit der Arbeit ganz zu widmen. Ueber die Aufstellung, in welcher Kirche sie erfolgen sollte, würde innerhalb von vier Monaten entschieden werden. Die Peterskirche war aufgegeben, dagegen schwankte man noch, ob Santa Maria del Popolo oder San Pietro in Vincola vorzuziehen sei.

Am 29. April wurde der Contract abgeschlossen, und am nächsten Tage bereits ging Michelangelo auf Befehl des Papstes nach Florenz zurück, um in der Sacristei weiter zu arbeiten. Zum ersten Male mußte er jetzt von seinem Grundsatze abweichen, sich nicht helfen zu lassen. Aus Rom wurde ihm Montorsoli mitgegeben, ein Bildhauer, der unter seiner Leitung eine Statue des heiligen Cosimo anfertigte, deren Modell Michelangelo jedoch überging, während er Kopf und Arme ganz und gar aus eigener Arbeit hinzufügte. Auch bei den Ornamenten der Herzöge half Montorsoli. Ferner Tribolo,[18] dem die beiden nackten Figuren gegeben wurden, welche in den Nischen zur Rechten und Linken Lorenzo's[19] ihren Platz finden sollten. Die eine Gestalt ‚die Erde‘ mit weitgeöffneten Armen und cypressenumkränztem, gesenktem Haupte den Tod des Herzogs beweinend; die andere ‚der Himmel‘

mit erhobenen Händen und lächelndem, strahlendem Antlitze seine Aufnahme unter die Seligen begrüßend. Montelupo, ein dritter Bildhauer, sollte den heiligen Damian, als Gegenstück zum heiligen Cosimo, arbeiten, beides die himmlischen Schutzpatrone der Medici. Als vortreffliche Arbeiten anerkannt, erscheinen sie neben den Werken Michelangelo's in der Sacristei dennoch steif in der Bewegung und stumpf im Marmor.

Außer diesen Dreien arbeiteten eine Menge Steinmetzen an den architektonischen Theilen des Marmorschmuckes. Giovanni da Udine ward berufen um die Decke zu malen. Holzschnitzer fertigten nach Michelangelo's Zeichnungen die Bänke für die Manuscripte der Bibliothek an, deren Vollendung sich jedoch, wie die des Ganzen, weit in die späteren Jahrzehnte hineinzog. Denn so rasch man arbeitete, wurde nichts übereilt. Es lag das nicht im Geiste der Zeit. Und deshalb, als das Werk hernach liegen blieb, war nichts vollendet.

Man muß das Innere der Sacristei genau vor Augen haben, um diese bis in das kleinste Detail sich erstreckende künstlerische Sorgfalt zu verstehen. Man müßte zu gleicher Zeit, was für den der Italien kennt kaum möglich ist, Alles hinwegdenken was in den folgenden Jahrhunderten aus der Nachahmung dieser Architektur entstanden ist, um die Originalität der Schöpfung ganz zu fühlen. Vasari sagt, die Sacristei von San Lorenzo sei der Anfang einer neuen Art zu bauen. Sie enthält die Elemente, aus denen unendliche Arbeiten später hervorgingen. Für die wunderbare Mischung antiker Regelmäßigkeit mit bizarrer moderner Willkür, deren letzte trockne Blüthe das Rococo war, bildet sie den Beginn, und damit zugleich den Abschluß der zarteren, an die Antike enger sich anschließenden Manier Bramante's, Raphael's, Sangallo's und Peruzzi's. Es ist schwer, die Arbeiten dieser vier Meister und ihrer Anhänger und Nachahmer in ein System zu bringen, denn ihre Bauten gleichen einander zu sehr und sind doch wieder zu

mannigfaltig, Stück für Stück, um sich bestimmten Verhältnissen nach registriren zu lassen. Man muß sich an die Persönlichkeiten halten. Und da stellt sich heraus, daß während bei ihnen eine freie, aber doch immer gehorsame, etwas magere Nachahmung der Antike hervortritt, bei Michelangelo eine schrankenlose, ganz aus sich schöpfende Phantasie die Quelle ist, aus der seine Erfindungen flossen. Rücksichtslos, wie es ihm in den Sinn kam, bediente er sich dessen, was eine ungemeine Erfahrung in ihm angehäuft, zu neuen Combinationen, und fügte so viel Eignes zum Nachgeahmten hinzu, daß während er als der Meister einer neuen Schöpfung erscheint, dieselbe freilich in den Händen seiner Nachahmer zu nichts Gutem weitergebildet wurde. Denn die Sacristei von San Lorenzo wurde bald für die sich bildenden Künstler, was die Capelle Brancacci und die Sistina für die Maler, Pantheon und Colosseum für die Architekten, und das Belvedere am Vatican für die Bildhauer war. Hier saßen sie und copirten, und glaubten mehr zu empfangen als die Natur und die Antike ihnen bieten könnte.[20]

Das Innere der Sacristei ist ein viereckiger Raum der den Eindruck beschränkter Größe macht. Die dem engen und unbedeutend in einer Ecke angebrachten Eingange gegenüberliegende Wand weitet sich zu einer mächtigen Nische aus, welche einen nach antiker Art geformten Altar mit Leuchtern zu beiden Seiten enthält, beides nach Michelangelo's Zeichnungen. Die Wand mit der Thür selbst hat die von Montorsoli und Montelupo gearbeiteten Heiligen und die Madonna zwischen ihnen als Schmuck empfangen, alle drei, um den Ausdruck zu brauchen, an ihre Plätze nur so hingestellt. Hauptsache sind die beiden andern Wände, auch diese unvollendet, völlig geeignet aber, ahnen zu lassen wie Michelangelo das Ganze durchgeführt haben würde.[21]

Die Sarkophage mit den darauf liegenden Figuren nehmen der Breite nach so viel Raum ein, daß die Fußspitzen der Gestalten beinahe die, die Ecken der Sacristei bildenden starken Pfeiler

aus dunklem Marmor erreichen. Hinter den Sarkophagen, welche durch ihr hohes Fußgestell leicht und schlank dastehen, ist der untere Theil der Wand glatt mit Marmor getäfelt. In einer Höhe, wie man sie mit ausgestreckter Hand bequem erreichen kann, durchschneidet ein kühn vorspringender Fries die Breite der Wand und bildet den Anfang der oberen Architektur. Die liegenden Gestalten ragen mit den Häuptern über ihn hinaus, die Statuen der Herzöge dagegen stehen mit den Füßen darauf: jeder sitzt über seinem Sarkophage und die Figuren strecken sich zur Rechten und Linken zu seinen Füßen aus. Die so entstehende Vereinigung der drei Gestalten zu einer Gruppe und das Sicheinandergegenüberstehen der beiden Gruppen an den beiden Wänden gewährt einen prachtvollen Anblick, als dessen eigentlicher Grund nicht sowohl die Schönheit der Marmorgestalten an sich, als ihre vollständige Harmonie mit der Architektur erscheint, deren Theile sie bilden. Ueberall sehen wir Michelangelo von diesem einzig richtigen Gedanken ausgehen, daß Architektur, Malerei und Sculptur nicht als etwas Getrenntes zu betrachten sind, sondern nur wenn sie zu gleicher Zeit an derselben Stelle angewandt werden, jede für sich allein zu voller Geltung kommen. Wäre die Sacristei von San Lorenzo vollendet worden, so würde sie vielleicht als das schönste Beispiel für die Wahrheit dieses Satzes dastehen.

Die Nischen mit den Herzögen sind von gekoppelten canelirten Pilastern, je zwei auf jeder Seite, eingefaßt, und bilden das die Mitte der Wände einnehmende architektonische Element. Der Raum von diesen Pilastern bis zu den in die Ecken der Sacristei vorspringenden Pfeilern ist wiederum zu zwei sich entsprechenden, fensterartig angelegten flacheren Nischen benutzt, in welche auf der einen Wand jene niemals ausgeführten Statuen Tribolo's, Himmel und Erde, kommen sollten. Was für die andere bestimmt war wissen wir nicht. Die Capitäle der Pilaster in der Mitte liegen weit höher als die Seitennischen sammt ihrer Krönung.

Ueber diesen Capitälen nimmt ein balustradenartiger Aufsatz die ganze Quere der Wand ein und darüber eine stark vorspringende Krönung, von dunklem Marmor wie die Eckpfeiler, auf denen sie in den Ecken aufliegt und mit denen sie einen Rahmen für die Wand bildet, die so wie ein aus Bildhauerwerk und Architektur ausgeführtes Gemälde ringsherum ihren Abschluß findet. Das Einzige was bei dieser Anordnung ein wenig kahl und unvollendet erscheint, ist jener balustradenartige Aufsatz. Michelangelo aber darf dies nicht beigemessen werden. Seine Absicht war, in dessen Mitte, über jeden der beiden Herzöge, eine Trophäe zu setzen. Diese waren bereits von Silvio Cosini, demselben Bildhauer, welcher auch die Capitäle der Säulen gearbeitet hatte, begonnen, blieben aber dann mit dem Uebrigen liegen, so daß außer Vasari's Notiz nichts als ein consolenartiger Vorsprung, über dem die Trophäen ihren Platz gefunden hätten, von diesem letzten Abschlusse der Architektur Kunde giebt.

Ueber der die Höhe der Wände ringsum im Viereck abschließenden Krönung beginnt das Gewölbe. Giovanni da Udine hatte es mit Arabesken von Masken, Vögeln und Blätterwerk in Stuck und Gold auszuführen begonnen, in die bunt hineingemalt werden sollte; er selbst und viele unter ihm waren damit beschäftigt. So weit war die Arbeit vorgerückt, daß es nur noch vierzehn Tage bedurft hätte um sie zu vollenden, als sie liegen blieb. Heute ist nichts mehr davon zu sehen. Nehmen wir dazu, daß die Gestalten auf den Sarkophagen nicht fertig geworden sind und daß die vier Nischen, von denen die Rede war, leer stehen, so haben wir in der Sacristei von San Lorenzo kein von Michelangelo vollendetes Werk, sondern nur eine halbausgeführte Unternehmung, die als solche beurtheilt werden muß.

4.

Im April 1532 freilich hatte man den besten Willen, rasch mit ihr zu Stande zu kommen. Im Juni verdoppelte der Papst auf Ansuchen Michelangelo's die Zahl der Arbeiter. Anfang August ging Michelangelo nach Rom und entwarf dort das dritte Project für das Grabdenkmal Guilio's, die Zeichnung, nach der es endlich vollendet wurde. Er konnte diese Pläne erst jetzt anfertigen, weil er vorher in Florenz die Maße der 1515 dorthin geschafften Marmorstücke nehmen mußte, und weil die im November 1531 eingetretene hohe Fluth der Tiber die in Rom zurückgebliebenen, für das Denkmal bestimmten Arbeiten dermaßen unter Wasser gesetzt hatte, daß er bei seinem kurzen Aufenthalte im Frühjahr keine Zeit fand, zu untersuchen, ob sie für die neuen Pläne brauchbar wären.

Anfang 1533 kehrte er nach Florenz zurück. Aus diesem Jahre haben wir nur wenige Notizen. So, daß er im September von Sebastian del Piombo (der Sommers, wie es scheint, regelmäßig zum Besuch nach Florenz kam) ein Pferd leiht, um nach San Miniato del Tedesco zu reiten und den Papst zu sehen, der nach Genua unterwegs war. Caterina dei Medici sollte dort mit dem ältesten Sohne Franz des Ersten vermählt werden. Clemens ging über Livorno, wo er sich einschiffte. Florenz berührte er nicht. Seit der Belagerung scheute oder schämte er sich, die Stadt wieder zu betreten. Deshalb lenkte er von Siena westlich nach Pisa ab; San Miniato del Tedesco liegt wo die Straße von Siena in die zwischen Florenz und Pisa einmündet.

Sebastian del Piombo befand sich damals besonders wohl. Seine, wie anzunehmen, verstorbene Frau war durch eine Haushälterin ersetzt worden, welche ihm eben einen kleinen Sohn geboren hatte, mit dessen Erscheinen er seine neue kirchliche Würde gleichsam einweihte. Unter dem Wenigen, was aus dem Archive

Buonarroti bis jetzt gedruckt worden ist, befindet sich ein Billet an Michelangelo aus dem Jahre 33, das eine Sendung musikalischer Compositionen zu dessen Madrigalen nach Florenz begleitete. Constanzo Festa hatte das eine, Conciglione, ein unbekannter Musiker, während Festa ein berühmter ist,[22] hatte das andere componirt, und zwar derart, daß Sebastian meint, Michelangelo würde seine Freude daran haben. Es ist mir nicht gelungen, etwas von diesen Compositionen, zu denen später die Arcadente's treten, ausfindig zu machen.

Vielleicht auch ließ Michelangelo im Jahre 33 die kleine Capelle in der Kirche von San Lorenzo einrichten, welche vom Papste geschenkte Reliquien aufnehmen sollte, und die Moreni in seiner Geschichte dieser Kirche als ein in den Anfang der dreißiger Jahre fallendes Werk Michelangelo's anführt. Es scheint nur ein unbedeutendes Stück Architektur zu sein, wozu Michelangelo gelegentlich die Zeichnung anfertigte. Ich wußte nichts davon als ich in Florenz war.

Noch etwas könnte in diese Zeit gesetzt werden, das Vasari erzählt. Bugiardini, den Michelangelo einen guten einfältigen Menschen nennt, und der ihm wie ein anhängliches Hausthier überall nachgelaufen zu sein scheint, befand sich zuweilen nicht blos der mangelnden Bestellungen wegen, sondern auch, wenn diese endlich erfolgt waren, in Betreff der Ausführung in Verlegenheit. In beiden Fällen pflegte Michelangelo zu helfen. Ebendamals quälte sich Bugiardini an einem Martyrium der heiligen Caterina ab; der Moment war gewählt wo der Blitz die Marterwerkzeuge zerschmettert und die Henkersknechte auseinanderwirft. Für diese nun nahm er Michelangelo's Hülfe in Anspruch, er möge die vom Blitz getroffenen Soldaten im Vordergrunde angeben. Michelangelo stellt sich vor die Tafel, nimmt ein Stück Kohle und zeichnet eine Reihe nackter Gestalten in den kühnsten Verkürzungen hierhin und dorthinstürzend. Bugiardini bedankt sich bestens.

Aber es waren nur Umrisse. Jetzt muß Tribolo der Bildhauer helfen. Michelangelo's Gestalten werden von ihm in Thon modellirt, und so Licht und Schatten gefunden. Endlich arbeitet dann Bugiardini selbst so lange an dem Bilde herum, bis Niemand mehr erkennt daß Michelangelo's Hand darauf gewesen. Auch diese Tafel, die in Florenz noch vorhanden ist, habe ich nicht gesehn.

Endlich fällt in's Jahr 1533 die Einladung des Cardinal Pucci, der zu Igno, im Toscanischen, residirte und in einem äußerst liebenswürdigen Briefe, der mit Michelangelo quanto fratello charissimo beginnt, die Bitte ausspricht, ihm eine Kirche zu bauen, deren Gestalt den Reizen des Ortes entsprechend wäre. Er möge doch den Mauermeister gleich mitbringen, damit man sicher sei, Jemand zu haben der auf seine Ideen einginge, Pferde würden geschickt werden, und Michelangelo, dies der Schluß, ein- oder zwei- oder auch dreimal die Gefälligkeit des Cardinals zu etwanigen Gegendiensten in Anspruch nehmen dürfen.

Ob Michelangelo nach Igno gegangen, wissen wir nicht, ebensowenig wie uns bekannt ist, in welcher Weise er zwei Briefen der Cardinäle Salviati und Cibò zwei Jahre früher entsprochen hatte, von denen der eine daran erinnert, wie liebenswürdig (amarevolmente) er ihm ein Gemälde zugesagt, für das er ja gern Alles bezahlen und thun wolle was Michelangelo irgend verlangen möchte, während der andere sich in Carrara ein Familienbegräbniß erbauen will, für das er 1800 bis 2000 Ducaten aussetzt und zu dem Michelangelo die Zeichnung liefern, auch angeben soll, wo man es am besten aufstelle. Seine Schüler könnten das Werk dann ausführen.

Ich weiß nicht, ob sich in Carrara ein Erbbegräbniß der Cibò befindet, und habe keine Gelegenheit gehabt darüber Nachforschungen anzustellen. Am nächsten läge, anzunehmen, beide Aufträge seien durch das Breve des Papstes von 1531 mit erledigt worden.

Auch daß Michelangelo im Jahre 33 Sonette dichtete, die

von Florenz nach Rom gingen, wissen wir.[23] Aus dem folgenden Jahre dagegen fehlen alle Nachrichten bis zum September. Am 25. dieses Monats stirbt Clemens, und auf der Stelle läßt Michelangelo die Arbeiten an der Sacristei und Bibliothek von San Lorenzo abbrechen. Diesmal um sie nie wieder aufzunehmen.

Er war in Rom. Condivi sagt, es sei eine Fügung des Himmels gewesen, daß Michelangelo sich beim Tode des Papstes nicht in Florenz befunden hätte. Alessandro, befreit von der Aufsicht, die ihn bis dahin in Schranken hielt, würde ihn seinen Haß haben fühlen lassen. Denn zu den allgemeinen Ursachen, aus denen des Herzogs Abneigung entsprang, war in der letzten Zeit ein besonderer Grund hinzugetreten.

In jenem selben Frühling nämlich des Jahres 1532, als in Rom der Contract Michelangelo's mit dem Herzoge von Urbino durch den Papst zu Stande gekommen war, hatte Clemens auf anderem Gebiete etwas viel Größeres erreicht.

Die Ernennung Alessandro's zum erblichen Regenten der Stadt war in seinen Augen nur ein Uebergangsstadium. Nicht ein Herzog von Penna, sondern ein duca di Firenze sollte in Florenz herrschen. Clemens aber kannte die Menschen. Wiederum war es besser, die Bürger baten selbst darum, als daß der Kaiser octroyirte. Er berief unter allerlei Vorwänden diejenigen nach Rom, deren Widerstand er am meisten zu fürchten hatte. Im Vatican begannen wieder die Verhandlungen über das, was man als die endgültige Gestaltung der florentinischen Verfassung ansah. Die Herren wußten diesmal aber sämmtlich was der Papst wollte und gaben nach, diesmal um durch ihre Bereitwilligkeit für sich selbst so viel zu retten als zu retten war. Und so geschah es, daß die im Jahre 30 vom Parlament mit dictatorischer Gewalt bekleideten zwölf Männer jetzt abermals zwölf, Reformatoren genannte, Bürger wählten, durch welche Alessandro zum erblichen Herzog von Florenz erhoben ward.

Und damit zugleich nun eine totale Umgestaltung der bürgerlichen Organisation. Kein Gonfalonier und keine Signorie mehr. Die Eintheilung der Stadt in Quartiere, auf der die alte Verfassung durchaus beruhte, aufgehoben. Abgeschafft damit die aus dieser Eintheilung fließenden Aemter. Vernichtet der Unterschied der Zünfte. Mit Einem Worte: Verwandlung der unabhängigen nach uraltem Herkommen gegliederten Bürgerschaft in eine gleichmäßige Masse unfreier Unterthanen und, was das Größte war, abgeschnitten für alle Zukunft jede legitime Veränderung dieses neuen Zustandes. Am 2. oder 3. Mai 32 muß Michelangelo in Florenz wieder eingetroffen sein: am ersten war Alessandro im Regierungspalaste zum Herzoge gemacht worden und umrauscht vom ausgelassenen Jubel des Volkes durch die Straßen gezogen.

Die Möglichkeit eines solchen Wechsels in der Gesinnung der Florentiner erscheint kaum begreiflich. Wenigstens dumpfes Schweigen hätte man erwarten sollen als Antwort auf diesen Act der Gewalt. Statt dessen Entzücken und Begeisterung. Was die vornehmen Pallesken anbetrifft, so hatte ihnen der Papst allerdings Zugeständnisse gemacht. Es sei nicht seine Absicht, ließ er erklären, die Herren von der Regierung der Stadt auszuschließen, nur das wolle er und müsse er wollen, daß, wenn noch einmal ein Umsturz einträte, die Medici nicht wieder gezwungen wären, allein abzuziehen, während ihre Partei sich mit der Revolution verständigte. Seine Familie sei bisher der Sündenbock gewesen, das müsse aufhören, und Alessandro's Erhebung sei die einzige Gewähr dafür. Der florentinische hohe Adel sollte von nun an eine Art Pairsstellung einnehmen. In diesem Sinne trat der neue Herzog auf. Mit den Söhnen der ersten Familien war er der liebenswürdigste Gesellschafter. Im Palaste fanden sie sich zusammen, Jagden, Spiele, Festlichkeiten jeder Art lösten sich ab, und Alessandro, der es an körperlicher Gewandtheit den Besten zuvorthat, ließ so wenig auch nur den Schein eines Standesunterschiedes aufkommen, daß der

Papst selber damit unzufrieden war. Schomburg besorgte noch immer die höheren Regierungsgeschäfte. Er sowohl als der Herzog zeigten sich milde und zugänglich, urtheilten rasch und gerecht in Sachen der Justiz, und handelten bei wichtigen Dingen niemals ohne Häupter der großen Häuser zu Rathe zu ziehen. Diese somit standen sich gut bei der Umwandlung der Republik in ein monarchisches Herzogthum. Und nicht weniger die große Masse, die politisch rechtlos, einen schönen, jugendlichen, milden Tyrannen gewonnen hatte.

Die Stadt war reif, tyrannisirt zu werden. Während Alessandro den Pisanern das Vorrecht zurückgiebt, Waffen zu tragen, wird in Florenz der Befehl, die Waffen abzuliefern, bei Todesstrafe durchgeführt. Während die Florentiner sonst ihre Bürger in die untergebenen Städte senden, um die Autorität der Regierung aufrecht zu erhalten, werden jetzt von dorther Mannschaften nach Florenz geholt, um die Bürger zu bewachen und die öffentliche Ruhe zu garantiren. Nichts regt sich aber. Diejenigen, von denen eine Empörung hätte ausgehen können gegen eine solche Erniedrigung der Vaterstadt, saßen entweder schweigend und gedemüthigt in ihren Häusern, oder weit fort im Exil, von wo aus sie mit ihren Flüchen nichts zu ändern vermochten.

Man muß diese Thatsachen im Auge haben, um Machiavelli's Buch über den Fürsten gerecht zu werden. Nie war diesem dergleichen in den Sinn gekommen. Als er Alessandro's Vater die Wege zeigte, sich zum Herrn der Stadt zu machen, hatte er nichts im Sinne als ein regierendes Parteioberhaupt. Sich und die Bürger von Florenz sollte Lorenzo zu der ganz Italien beherrschenden Macht emporbringen. Machiavelli sah ein, daß Toscana für Florenz ein zu geringes Gebiet sei, die ganze Halbinsel verlangte er. Alessandro faßte die Sache praktischer an. Er wollte keine Bürgerschaft neben sich, mit der er die Herrschaft theilte und die ihn zu Zeiten vielleicht ebenso regiert hätte, wie er sie selbst regierte.

Und so, während Macchiavelli den Beweis führt, daß die Befestigung einer Hauptstadt schädlich sei, erkennt der neue Herzog die dringende Nothwendigkeit, eine Citadelle zu bauen. Er mußte, um die Florentiner mit voller Sicherheit unter dem Fuße zu halten, seine Engelsburg haben.

Dazu sollte ihm Michelangelo dienen. Alessandro schickte Vitelli, den Obergeneral seiner Miethstruppen, an ihn ab und ließ ihn auffordern, einen Ritt mit ihm um die Stadt zu machen um den passendsten Platz für die Befestigung auszusuchen. Michelangelo erwiederte, er stehe in Diensten des Papstes und sei dazu nicht beauftragt. Der Respect vor Clemens hielt den Herzog zurück, Michelangelo diese Antwort einzutränken, nach dem 24. September 34 aber würde er seine Rache genommen haben. Und deshalb war es gut, daß Michelangelo in Rom war damals, und natürlich, daß er unter keiner Bedingung nach Florenz zurückkehrte.

Zwei Dinge erlebte er noch dort, die als Symbole des völligen Schiffbruches all seiner Hoffnungen für Florenz betrachtet werden können. Das Eine, die Grundsteinlegung der Citadelle im Juli 34, deren Bau Antonio di San Gallo, der Neffe der beiden San Galli, denen Michelangelo in seiner Jugend so viel Dank schuldig war, bewunderungswürdig rasch vollendete.[24] Das Andere, die Aufstellung der Gruppe Bandinelli's, die am 1. Mai des Jahres 1534 dem David gegenüber auf ihr Postament geschafft wurde.

Gerade dreißig Jahre waren verflossen, seitdem Michelangelo's erste große Arbeit seine Vaterstadt mit Staunen erfüllte. Auch im Monat Mai damals war sie durch die Straßen gezogen. Im Mai, wo in Florenz zur Feier des Frühlings auf den öffentlichen Plätzen getanzt wird, beim Gesange von Liedern, die ehedem der alte Lorenzo selbst für die Bürger gedichtet. Und welch ein Werk, das jetzt als ebenbürtig die andere Seite des Thores einnahm! Wie steifbeinig leblos der Hercules des Bandinelli mit seiner Keule dasteht, wie jämmerlich neben dem von Kopf zu Füßen lebendigen

Werke des Mannes, über den die Stümperei eines Intriguanten den Sieg davontrug! Es giebt Arbeiten Bandinelli's, Zeichnungen z. B., denen wenigstens Geschick nicht abzusprechen ist; was aber läßt sich an dieser Gruppe erfreulich finden, und wenn der Wille sie zu loben, da wäre? Bandinelli hatte sich in den mediceischen Speck so tief eingefressen, daß er Alles durchsetzte. Er wohnte im Palaste des Herzogs. Keinen Posttag läßt er verstreichen, ohne dem Papste nach Rom ausführlich zu berichten. Ueber Alles schreibt er: Geschwätz der Stadt, Verleumdungen, unverschämte Bitten für sich selber. Als Alessandro nach Florenz kam, verlangten die Bürger Bandinelli's Entfernung. Dieser aber eilt nach Rom und weiß dem Papste seine Treue und Ergebenheit und die Schlechtigkeit seiner Gegner so eindringlich vorzustellen, daß der Herzog die Weisung erhält, sich dieses erprobten Mannes ganz besonders anzunehmen. Unter diesen Umständen beendet er sein Werk. Um die Aufstellung durchzusetzen jedoch, muß er erst noch einmal nach Rom, denn der Herzog, dem an seiner Popularität gelegen war und der wohl wußte, daß nichts einem Herrscher größeren Schaden bringt als öffentliche Geschmacklosigkeit in Sachen der Kunst, wollte keine Anstalten zur Aufstellung der Gruppe treffen lassen. Der Papst aber schreibt und befiehlt. Jetzt kein Gegenwille mehr. Antonio di San Gallo und Baccio d'Agnolo bauen die Gerüste für den Transport. Kaum steht das Ding da, so regnet es spöttische Sonette und schlechte Witze darüber. Der Scandal wurde so arg, daß der Herzog einige von den Dichtern, deren Verse alles Maß überschritten, festnehmen ließ. Bandinelli konnte sich trösten. Er erhielt außer der stipulirten Bezahlung ein Landgut als Geschenk vom Papste.

Unter den Gründen, warum Michelangelo auch in späteren Jahren, als der Herzog Alessandro längst todt war, sich nach Florenz zurückkehren scheute, wird die Wirksamkeit Bandinelli's dort angeführt. Der Einfluß dieses Menschen nahm immer mehr zu,

gleichgültig welchem Herrn er diente. Die Medici thaten alles für ihn. Als nach dem Tode Clemens des Siebenten Alfonso Ferrarese, einer der jüngeren Bildhauer damals, nach einer Skizze Michelangelo's ein Grabmal für die Päpste aus dem Hause Medici entworfen hatte und bereits im Begriffe stand, für den Marmor nach Carrara abzugehen, wußte es Bandinelli durch eine Intrigue der mediceischen Damen dahin zu bringen, daß die Bestellung Alfonso genommen und ihm übertragen ward, ein Werk, das er denn auch häßlich genug und heute noch, wie es in der Minerva dasteht, zu seinem eigenen Unruhme dienend ausgeführt hat. Am weitesten aber führte ihn sein Neid gegen Michelangelo unter der Regierung des Herzogs Cosimo. Dieser brauchte Marmor für ein Denkmal seines Vaters und ersuchte Michelangelo um die Erlaubniß, von den in seinem florentiner Atelier lagernden Blöcken dazu benutzen zu dürfen. Michelangelo ertheilt sie, und Bandinelli, autorisirt, die passendsten Steine auszuwählen, begeht den Frevel, bereits angefangene Sculpturen Michelangelo's, welche dastanden, zu Werkstücken zerschneiden zu lassen.

Seit 1534 gab es für Michelangelo kein Florenz mehr. Die unvollendeten Gestalten der Grabmäler zogen ihn nicht mehr zu sich zurück. Aufgegeben für immer die Façade von San Lorenzo, die nach Vollendung der Sacristei wieder an die Reihe kommen sollte. Bis dahin, war er oft auch Jahre lang in Rom gehalten worden, hatte er sich immer fremd dort und in Florenz zu Hause gefühlt. Von jetzt an betrachtet er Rom als seine Heimath.

[illegible]

Zwölftes Capitel.

1534—1541.

Entwickelung der italienischen Malerei von Anfang bis Mitte des 16. Jahrhunderts. — Lionardo da Vinci's Einfluß. — Die Venetianer. — Correggio. — Paul der Dritte. — Das jüngste Gericht in der Sistinischen Capelle.

1.

Die dreißig Jahre zwischen der Aufstellung des David und Bandinelli's Hercules enthalten das Aufsteigen, die Blüthe und den beginnenden Verfall der italienischen Kunst. Die Malerei von 1504 und die von 1534 sind so verschieden, daß in der späteren kaum eine Spur des Geistes zu finden ist, der die ältere erfüllte. Im Jahre 4 war Raphael noch das halbe Kind, das in der Nachahmung Perugino's befangen, den beschränkten Gedankenkreis dieses Meisters kaum zu übertreten gedachte. Seitdem war er der erste Maler der Welt geworden, hatte die Kühnheit Michelangelo's, die Reinheit der Antike, das Colorit Venedigs und die Fülle des römischen Menschenlebens auf sich wirken lassen, hatte eine Schaar von jüngeren Künstlern an sich gezogen und in seinem Sinne angeleitet; und was war übrig davon im Jahre 34? Nicht ein Einziger in Rom, der als sein Nachfolger zu bezeichnen wäre. Giulio Romano fort und übergegangen zur Art und Weise Michelangelo's, die Uebrigen, nachdem sie eine Zeitlang das vollendet, was der verstorbene Meister ihnen an letzten Aufträgen hinterließ, versiegt zu unbedeutender Thätigkeit. Raphael war zu einfach gewesen, um Nachahmern Stoff zu liefern.

Nur den Größten ist es gegeben, sich rein an die Natur zu halten. Geringere Kräfte, selbst wenn sie die Natur zu studiren glauben, bedienen sich fremder Augen um sie zu sehen. Das Studium buonarrotischer Figuren wurde die Tagesordnung für Florenz und Rom. Luini in Mailand copirte Lionardo. Jeder der jetzt auftritt sucht sich den Meister von dem er sich leiten läßt. Pun=

tormo in Florenz malt eine Zeitlang sogar nach Dürer'scher Auffassung, ehe er sich Michelangelo ergiebt. Vasari scheint mit der Natur nie zu thun gehabt zu haben. Nichts mehr von der stillen Hartnäckigkeit, mit der die Meister früher eigene Wege verfolgen, sondern Ausbeutung der Kenntniß, die durch Copiren von Kunstwerken, so viel man ihrer immer habhaft werden kann, erworben wird. Und diese durch raschere Arbeit gesteigerte Production entsprechend dem erweiterten Umfange des Marktes für Kunstwerke. Bei Raphaels Anfängen beschränken sich die Maler noch für gewöhnlich auf ihre Stadt oder auf die Plätze die sie wandernd besuchten: in immer größerem Umfange gehen jetzt die Arbeiten nach Spanien, Frankreich und den Niederlanden. Das Aufkommen der Leinwand statt der Holztafeln für die Gemälde erleichtert das Versenden.

Verbunden damit wieder eine Aenderung im persönlichen Auftreten der italienischen Künstler. Nur ausnahmsweise arbeiteten sie früher für fürstliche Herren, das Meiste entstand auf Bestellung des wohlhabenden bürgerlichen und geistlichen Mittelstandes, der seine Häuser, Klöster und Lieblingskirchen mit Gemälden und Denkmälern zierte. Die Kunst war kein Luxus, und für die Gemälde ein mäßiger Preis das Herkömmliche. Wurde für Höfe gearbeitet, so blieben die Künstler was sie waren: Handwerker, die im Kreise ihrer Familie und Freunde und nicht als Anhängsel des fürstlichen Haushaltes lebten. Raphael unter Leo dem Zehnten machte die erste Ausnahme, und der Einfluß des römischen Lebens äußerte sich bei ihm: er arbeitete immer rascher und sah mehr auf den Effect des Ganzen als auf die Vollendung des Einzelnen. Allmälig war diese Art zu verfahren die hergebrachte geworden. Es begannen Künstler sich auszubilden, die viel und schnell schaffen mußten um sich wohl zu fühlen. Energische, talentvolle Männer, die Alles gesehen hatten und zu benutzen wußten, aber denen Zeit und innere Ruhe fehlten, um die Natur zu belauschen, und treu

und mühsam darzustellen was ihnen aus ihr am schönsten entgegenleuchtete, deren höchster Ehrgeiz war, die Begierde des Publicums, das Neues zu sehen verlangte, so überraschend wie möglich zu befriedigen. Großartige Arrangements zu erfinden, unbekannte technische Griffe zu ersinnen, augenblicklichen Eindruck zu machen, etwas zu liefern das inestimabile, stupendo, terribile sei, ist jetzt ein natürlicheres Ziel für ihre Wünsche, als die Hoffnung, Raphael oder Michelangelo zu übertreffen, deren Werke gleich von Anfang an höher als die Natur selbst geachtet werden.

Denn das ist die Ursache, warum das Auftreten großer Meister den Verfall nach sich zieht: das Publicum, gewöhnt an die Wirkung der bedeutendsten Werke, macht an Alles, was producirt wird, nun dieselben Ansprüche. Die Nachfolger suchen diese Wirkung als etwas Besonderes an sich zu ergründen, um sie nachzuahmen. Sie entdecken in der That einiges Aeußerliche. Dies copiren sie, um doch nicht als bloße Abschreiber zu erscheinen, in outrirter Form. Dazu verdammt von vornherein, die eigene Eigenthümlichkeit unberücksichtigt zu lassen, leben sie sich mit einer Art Leidenschaft in die großen Vorbilder ein, glauben sich auf demselben Wege, und, nachdem sie sich selbst zuerst betrogen, reden sie den Leuten ein, daß ihre so entstandenen Werke bei aller Nachahmung dennoch eigenen geistigen Gehalt besäßen.

Wunderbar jedoch, daß dieser Inhalt in der That zuweilen vorhanden ist.

Wie Dichter in der Sprache Shakespeare's oder Schillers dichten könnten, ohne darum des eigenen Geistes baar zu sein, so sind Maler aufgetreten, welche, unfähig die Natur anders zu ergreifen als Raphael und Michelangelo gethan, dennoch selbständige und bedeutende Werke lieferten, so daß sich auch nach dieser Richtung die schöne Wahrheit zu bestätigen scheint, daß große Männer Alles was sie geistig berühren, emporheben und bereichern. Nehmen wir einen Maler wie Parmegianino. Nach Raphaels

Tode bereits als junger Mann in Rom sich einfindend, zu einer Zeit zu der auch Michelangelo nicht dort war, ließ er die Werke Beider auf sich wirken. Man fühlt, er würde ohne diese Schule die Arbeiten nicht hervorgebracht haben, denen wir sogar unsere Bewunderung nicht versagen können. Es ist als wäre der Geist der Männer in ihm lebendig geworden und hätte seinem Geiste Umfang und Tiefe verliehen. Er war in Rom 1527 als die Banden Bourbons stürmten. Sie brechen in sein Atelier ein, und erstarrend vor dem Anblick einer Madonna, an der er gerade malte, verschonen sie ihn und heißen ihn fortfahren. Vasari erzählt es. Das Gemälde, heute in der Nationalgallerie in London, straft ihn nicht Lügen. Eine wundervolle Hoheit umgiebt die Mutter Gottes, etwas aufragend Riesenhaftes liegt in ihr, das auf Michelangelo deutet, etwas Lebendiges, Zartes, Graziöses zugleich, das an Raphael erinnert. Und wie diese Gestalt, so die ganze Composition: eine Vermischung beider Elemente, die in Parmegianino zu einem neuen Geiste gleichsam sich vereinigten. Denn seine Arbeiten sind zugleich eigenthümlich genug, um als die seinigen erkannt zu werden. Und so bei Giulio Romano, bei Rosso, der gleichfalls 1527 in Rom den Sturm mit erlebte und nach Frankreich flüchtete, so auch bei Perruzzi, der durch dasselbe Mißgeschick von Rom vertrieben, ausgeplündert in seiner Vaterstadt Siena anlangte. In Allen zeigt sich eine gewisse Majestät der Auffassung, die, obgleich wir ihren Ursprung kennen, ihre Wirkung nicht einbüßt.

Indessen wenn die Uebermacht Raphaels und Michelangelo's der römischen und florentinischen Kunst so ihre festen Wege gewiesen hatte, es wurde dennoch ein Pfad gefunden über die Grenzen hinaus, innerhalb deren sie sich und ihre Nachfolger hielten. Unabhängig von ihnen ward der Fortschritt gesucht und gefunden, und ein neues Element in die Kunst hineingebracht, dessen Einfluß ein so siegreicher war, daß auf ihm eigentlich Alles was die spätere Malerei geschaffen hat zu beruhen scheint.

2.

Allemal wenn in einer Kunst gegen die Uebermacht eines Meisters oder einer Schule rebellirt wird, geschieht es durch die Rückkehr zur Betrachtung der Natur.

So war durch Giotto der Zwang Cimabue's durchbrochen worden, so hatte Masaccio den Einfluß Giotto's, Perugino den Masaccio's besiegt, so endlich Michelangelo Perugino, und Raphael Michelangelo überboten. Cimabue war der Repräsentant der alten byzantinischen Formen: Giotto betrachtet die Natur und löst seine Figuren vom goldenen Hintergrunde ab, auf dem sie wie farbige Schablonenstücke klebten. Giotto's Gestalten aber stecken in zu festen Umrissen und entbehren der Schattirung: Masaccio, in der Rückkehr zur Natur, hebt diesen Mangel auf. Aber dem, was er malte, fehlt die Rundung: Perugino und Lionardo verliehen sie den Gestalten. Michelangelo erscheint darauf, entkleidet die Körper der beengenden Gewänder und läßt sie sich in kühnen Verkürzungen freier bewegen. Raphael, die Natur zu Hülfe nehmend, mildert diese Bewegungen und verschmilzt Farbe und Umriß zu völliger Einheit. Nur Eins blieb noch zu thun übrig: den Gegensatz von Licht und Schatten, welcher bisher zu allgemein behandelt worden war, bei den einzelnen Farben gründlicher auszubeuten, und dies geschieht durch die Nachfolger Lionardo's in Oberitalien.

Wir gewahren bei Raphaels Compositionen einen symmetrisch-architektonischen Aufbau der Figuren. Er pflegt sie der Breite nach auszudehnen und in ziemlicher Durchsichtigkeit nebeneinander zu ordnen. Wo er die Gestalten drängt, behält jede doch ihre abgesonderte Stellung und eine gewisse Fülle von freier Luft um sich. Am liebsten theilt er die Masse in zwei Partieen; eine entferntere, die sich quer über den Raum des Gemäldes hinziehend den Hintergrund bedeckt, und eine nähere, die, wiederum getheilt, zur Rechten und Linken den Vordergrund einnimmt und am Rande des Ge-

mäldes mit den Figuren des Hintergrundes zusammenfließt. Es entsteht dadurch eine freie Mitte, die von den Figuren in einem Halbkreise umgeben ist. So sind Disputa, Schule von Athen, Messe von Bolsena, Heliodor, Parnaß und andere Compositionen eingerichtet. So auch, um neben diesen ersteren die letzte zu nennen, die Himmelfahrt Christi. Wo Raphael diese vollkommenste Art der Anordnung nicht durchführt, läßt er entweder nur im Vordergrunde von zwei Seiten her zwei Gruppen sich der Mitte nach entgegenstreben, wie bei der Vertreibung Attila's oder dem Burgbrand, oder stellt sie in einer Reihe nebeneinander, immer aber so, daß eine erkennbare Mitte des Gemäldes bleibt, von der aus die Figuren nach rechts und links in gleich abgewogenen Massen sich aufbauen. Die Grundlinie der Composition pflegt parallel mit der Grundlinie des Rahmens zu laufen, in den das Gemälde gefaßt ist.

Durch Hell und Dunkel weiß er dabei nun allerdings die Gruppen, und in ihnen wieder die Figuren zu sondern. Wir haben Skizzen von ihm, die nur zum Zweck der richtigen Vertheilung von Licht- und Schattenmassen angefertigt wurden. Die Umrisse der Gruppen aber verlieren niemals das Architektonisch-symmetrische, und die Farbe scheint erst später als nur verschönerndes Element hinzuzutreten.

In kleineren Gemälden hat Raphael Arbeiten geliefert, die den leuchtendsten Gemälden der Venetianer durchaus ebenbürtig zur Seite stehen, die letzten Consequenzen der Hülfsmittel aber, welche die Farbe für die Composition bietet, hat er ihnen und ihren Anhängern zu ziehen überlassen. Nicht mehr den Linien nach, welche die Umrisse der Gestalten bilden, ordnen diese ihre Gruppen, sondern indem sie farbige Massen zu einander in das richtige Verhältniß setzen, und in der so entstehenden Harmonie die Wirkung des Ganzen suchen, gewinnen sie für die Bewegung der Figuren eine Freiheit, die den Römern und Florentinern unerreichbar war.

Die durch Raphael und Michelangelo mühsam errungenen Principien für das Verhältniß des Nackten zur Gewandung, für die Reinheit des Gliederbaues und den edelsten Faltenwurf wurden bei dieser Auffassung als etwas Unnützes, ja Hinderliches wieder aufgegeben. Auf den Gemälden der Meister des 15. Jahrhunderts, besonders bei den florentinischen, sehen wir Portraits und neuestes Costüm angebracht. Je höher sich die Malerei erhebt jedoch, um so reiner werden Gewänder und Gestalten. In Venedig dagegen kommt man mit Entschiedenheit darauf zurück, sobald die eigenthümliche Malerei Giorgione's den Ton angab, und der größere Maßstab, in dem die Gestalten hier jetzt gemalt werden, erhöht das Seltsame dieser Auffassung. Denn während durch die geringeren Größenverhältnisse der älteren Meister zwischen Gemälde und Beschauer eine Art von idealer Entfernung hervorgebracht wurde, bringt der Maßstab der Venetianer ihre Gestalten in unmittelbare Nähe. Wir stehen davor als könnten wir ihnen die Hand reichen, uns vorbeugen um die Lippen athmen zu hören. Und um dies Gefühl so stark als möglich zu erregen und zu befriedigen, läßt man die Figuren oft nur vom Gürtel ab in die Composition hineinragen, legt den Rahmen dicht um die Gestalten, und weiß auf dem beschränkten Raume dennoch durch künstlich vertheiltes Licht eine Fülle von Handlung darzustellen, die von der römischen Schule auf keine Weise so eng zusammengebracht worden wäre. Und auf der anderen Seite, indem landschaftliches oder architektonisches Nebenwerk in den Kreis der allgemeinen Farbenharmonie, auf der die ganze Composition beruht, hineingezogen wird, lassen sich, weit voneinander getrennt, Figuren und Gruppen zu einer Einheit dennoch aneinander schließen, die den Römern und Florentinern ebenso unerreichbar war.

Ob die Freiheit, die auf diese Weise gewonnen wurde, ein Fortschritt zum Höheren sei, ist ein Punkt, über den Mancher vielleicht zu streiten geneigt wäre. Ich glaube, über die Manier an

sich läßt sie überhaupt nicht aburtheilen, es kann nur von den Werken gesprochen werden, welche so oder so zur Entstehung kamen. Es wäre gar nicht denkbar, daß Raphael, wenn er gesehen was nach seinen Zeiten in Venedig und sonstwo geschaffen wurde, sich die Vortheile, welche diese Malerei bietet, nicht angeeignet hätte. Dagegen, soll abgewogen werden was wirklich geschah, und nicht blos, was hätte geschehen können, so kann kein Zweifel darüber walten, daß den Anhängern der Farbe der Sieg nicht zukommt und daß die römisch-florentinische Schule über die venetianische hoch erhaben ist.

Niemand würde der Sistinischen Madonna gegenüber auf den Gedanken kommen, Raphael habe das Gefühl bei dem Beschauenden erwecken wollen, eine wirkliche Gestalt käme aus wirklichen Wolken durch den Rahmen herab. Was wir vor dem Werke empfinden, ist etwas Höheres. Völlig gewiß, daß wir nur bemalte Leinwand vor uns haben, steigt in unserer Seele dennoch ein Traum auf, daß wir, wie beim Anhören Goethe'scher Verse oder Beethoven'scher Musik, uns emporgetragen und verwandelt fühlen. Anders bei den Werken der Venetianer und ihrer Nachfolger. Wir glauben greifen zu dürfen was wir sehen, die leibhaftige Natur scheint auf uns einzudringen. Ihr Triumph wäre gewesen, daß die Vögel an den gemalten Früchten gepickt hätten. Als Tizian Paul den Dritten malte, in späteren Jahren, und das Gemälde zum Trocknen an die freie Luft stellte, glaubten die Römer, die vorübergingen, den Papst in Natur zu sehen und begrüßten ihn. Keinem würde das bei dem Portrait Leo des Zehnten, das Raphael gemalt hat, in den Sinn gekommen sein; aber man denke sie nebeneinander, um zu fühlen, welches von beiden ein ächtes Kunstwerk sei.

Raphael sucht das Wirkliche über sich selbst zu erheben. Einen Schwung und eine Grazie haben die Glieder die er malt und die Falten mit denen er sie umschließt, daß sich die edlere Ansicht, die

er von der Natur hegt, sogleich zu erkennen giebt. Wie die Griechen bei ihren Statuen das Individuelle zum Maße einer höheren Schönheit umzubilden suchen, erkennt er in den Gestalten das Ideal, und, ohne es aufzudrängen, läßt er es durchschimmern. Die Venetianer dagegen halten fest an den irdischen Zufälligkeiten. Oft liefern diese gerade, was für den frappanten Eindruck des Gemäldes am brauchbarsten ist. Nicht aus Liebe zur Wahrheit aber stellen sie es dar, wie Raphael oft gethan in seinen frühesten Arbeiten, sondern weil eine scharfe, schlagende Charakteristik dadurch erreichbar scheint. Das Auge beißt rascher an, wie kurze Sätze mit prägnanten Schlagwörtern auf den ersten Blick den Sinn eines Schriftstellers eindringlicher zu geben scheinen als eine künstlerisch abgerundete Schreibweise. Raphael kann kein Antlitz malen ohne im Stillen einen Theil reiner Schönheit zuzusetzen. Er macht ein Gedicht gleichsam darauf, aus dem die Gestalt uns wahr, aber erhoben entgegentritt. Bei Portraits wie bei historischen Bildern verfährt er so, und je länger er malt, um so bewußter. Betrachten wir seine Himmelfahrt Christi. Wie das Werk eines Dichters, der Gedanken an Gedanken reihend kein profanes Wort in seine Verse bringt, steht diese Composition vor unseren Augen, Stein vor Stein nach edlem Maße zugehauen und zur Vollendung eines Tempels aufgebaut, während Tizians berühmte Himmelfahrt der Jungfrau, der Zeichnung nach, nichts als Felsenmassen gleichsam bietet, die, ohne Farbe und Beleuchtung, roh übereinander aufgethürmt erscheinen würden.

3.

Nicht die Venetianer jedoch, obgleich ihre Kunst der Natur ihres Vaterlandes so durchaus entspricht, haben die Herrschaft des neuen Elementes begründet. Der erste Anstoß ging von Lionardo da Vinci aus, der die Farbe bei wechselnder Beleuchtung zu seinem Studium machte und auf ihre Vortheile hinwies. Das klare Licht

der hellen freien Luft, schreibt er, tauge nichts. Man solle malen als scheine die Sonne durch einen Nebel. Um nacktes Fleisch schön zu sehen, müßten die Wände des Ateliers mit Incarnatroth bekleidet sein und Wolken vor der Sonne stehen; schlechtes Wetter sei das beste Licht für Gesichter; einen 20 Fuß hohen, ebenso breiten und ebenso doppelt langen Hof müsse man zum Atelier haben, die Wände schwarz und über ihm ein feines Linnen ausgespannt. Dergleichen Anweisungen theilte er in seiner Schrift über die Malerei mit. Auf diesem Wege folgten ihm die Schulen des nördlichen Italiens.

Nur nach einer Seite hin jedoch machten sich die Venetianer zu Nutze, was von Lionardo ausgegangen war: noch eine andere Schule wurde durch ihn begründet; ein Meister bildete sich auf der von ihm gegebenen Grundlage, der, wie Parma, wo er malte, zwischen Mailand, Florenz und Venedig in der Mitte liegt, so in der Mitte zu stehen scheint zwischen den drei Städten und ihrer Kunst: Correggio. Größer als Alle die nach Lionardo, Raphael und Michelangelo kamen, hat er in mancher Beziehung sogar diese Drei übertroffen. Correggio blieb nicht wie die Venetianer in der Zeichnung zurück: er umfaßte die ganze Kunst und brachte sie vorwärts.

Dächte man sich Ströme ausgehend vom Geiste Raphaels, Michelangelo's, Lionardo's und Tizians, die zusammenträfen um einen neuen Geist zu bilden, so würde Correggio entstehen. Von Lionardo hat er das Träumerische, Süßlächelnde und, um etwas Aeußerliches dazuzufügen, das verborgen Unbekannte der äußeren und inneren Schicksale; von Raphael das Heitere, Strahlende, Unerschöpfliche und, um wieder etwas Aeußeres zu nennen, das Abbrechen in der Blüthe des Lebens, auch das genügsame Festkleben im beschränkten räumlichen Umkreise; von Michelangelo das Kühne, die Lust an unerhörten Stellungen und die Kenntniß der Verkürzungen; mit Tizian läßt ihn der feuchte Glanz des Colorits und

die Gabe, das zitternde nackende Fleisch darzustellen als schlügen die Pulse darin, verwandt erscheinen.

Vierzig Jahre alt starb Correggio 1534. Mit keinem der großen Meister traf er zusammen, so viel wir wissen. Er hat weder Rom noch Florenz gesehen. Wir haben, einige der äußerlichsten Daten abgerechnet, nichts von ihm als seine Werke. Keinen Brief, keinen Ausspruch, nicht einmal sein Portrait. Weder wissen wir, welche Bücher er gelesen, noch mit wem er befreundet war. Allerlei romanhafte Abenteuer gehen unter seinem Namen, keins ist nachweisbar. Aus einem mißverstandenen Worte bei Vasari, misero, das ‚elend und arm‘ und zugleich ‚sparsam und geizig‘ bedeutet, und das in der ersten Bedeutung auf ihn angewandt wurde während es in der letzten gemeint war, hat sich eine tragische Legende von seinem Tode gebildet. Vasari erzählt, Correggio habe eine zahlreiche Familie gehabt, sparen müssen und deshalb ein Bild selbst an den Ort seiner Bestimmtheit getragen, in der Hitze getrunken und sich dadurch seine Todeskrankheit zugezogen. Correggio aber war nicht arm, er hinterließ Vermögen. Oelenschlägers Trauerspiel ist ohne factische Begründung und so wenig wahr als Correggio's Begegnung mit Michelangelo, die darin vorkommt. Als Michelangelo 1530 aus Venedig zurückkehrte, lautete, wie erzählt worden ist, die im Paß vorgeschriebene Route über Modena. Es ist nicht gerade unmöglich, daß er dabei Correggio begegnet sei, nichts aber wird irgendwo darüber erwähnt, und der Auftritt zwischen beiden in Oelenschlägers Dichtung ist eine Erfindung.

Wir können uns Correggio als einen Mann denken, der ein ruhiges, durch seine Kunst beglücktes Leben führte. Denn mit unermüdlicher Sorgfalt, wie sie Stille und Behaglichkeit allein gewähren, hat er seine Gemälde vollendet. Und was er in sie hineinarbeitete war das Licht jener Sonne die einst Lionardo geleuchtet. Eine Art irdischer Entzückung spricht aus ihnen, ein die Wirklich-

keit, wie sie uns erscheint, weit überflügelndes Gefühl von der Schönheit der Schöpfung.

Jedes seiner Bilder könnte zum Beweise angeführt werden. Die Anbetung des Christkindes, berühmt unter dem Namen ‚die Nacht des Correggio', wo das Kind die Mutter und die Hirten umher anstrahlt wie ein vom Himmel gefallener Stern, von dem zauberisches Licht ausgeht. Die Verherrlichung der Maria, die von Heiligen umgeben auf ihrem Throne sitzt, deren Gestalten ein Frühlingsglanz von Begeisterung erfüllt. Der Ecce Homo endlich im Berliner Museum, ein Gemälde wo Schmerz und Trauer und Schönheit zum rührendsten Anblicke vereinigt sind. Wie der verschleierte Mond am nächtlichen Himmel, schwebt das Antlitz Christi auf dem zartem Gewebe, auf dem es zum Abdrucke kam. Man fühlt, das hätte nur Lionardo, außer ihm, malen können.

Was Correggio's Gemälde aber am meisten von denen der anderen Maler unterscheidet, ist eine Eigenthümlichkeit seiner Auffassung, die im Zusammenhang zu stehen scheint mit dem still zurückgezogenen Leben das er führte. Es ist nicht dasselbe, wenn ein Dichter, erfüllt von religiöser Begeisterung, einen Hymnus auf die Jungfrau Maria schreibt, und wenn ein anderer, ergriffen von den reizenden, sich um ihr Dasein schlingenden Legenden, liebliche Verse dichtet, in denen ihre Schönheit verherrlicht wird. Raphael und die Anderen mit denen vorhin Correggio verglichen ward, wirkten als dramatische oder epische Dichter gleichsam, in deren Seele neben der eigenen Begeisterung die des Volkes unwillkürlich mitwirkte, auf das sie Rücksicht nahmen während sie arbeiten; Correggio erscheint ihnen gegenüber als ein lyrischer Poet, der einsam und nur um sich selbst zu entzücken, wunderbare Verse dichtet. Deshalb ist ihm gleich, was er behandelt, wenn es nur schön und des geheimnißvollen Schimmers fähig ist, den er über alle seine Gestalten verbreitet. Scenen des heidnischen Alterthums und der christlichen

Mythe malt er in demselben Geiste und stattet sie mit derselben Fähigkeit aus, auf das Auge fast berauschend zu wirken. In seiner Einsamkeit scheint er sich eine Welt gebildet zu haben, deren Terrain die Zaubergärten der Armide sind. Lionardo hatte zuerst die heilige Jungfrau in seltsam märchenhafte Landschaften versetzt. Correggio übernahm diese Anschauung, wie er Lionardo's Lächeln übernahm und den sanft bleichen Anflug seines Colorits, dem nicht eine einzige der brennenden Farben der Venetianer eigen ist. Lionardo in Mailand war ihm am nächsten, möglich daß er unter ihm seine ersten Studien gemacht. Aber was Lionardo immer noch als reizendes Beiwerk behandelt, wird bei Correggio mit zum Hauptinhalte des Gemäldes. Dächten wir bei der Composition seiner Nacht das Licht fort, das die Mitte des Bildes ist, so hätte Alles anders gestellt werden müssen. Nicht die Schönheit des Kindes wirkt auf uns bei der Betrachtung, nicht einmal auch das lächelnd zu ihm herabgebeugte Antlitz der Mutter, sondern der mystische Schimmer der Beleuchtung, der uns ergreift wie Kinder der plötzliche Lichtglanz des angezündeten Weihnachtsbaumes. Das wollte er erreichen. Farbe und Figuren und Zufälligkeiten des Terrains verwebt er zu einem untrennbaren Ganzen und macht den Effect zur Hauptsache. Man könnte nicht wie bei einem Bilde Raphaels diese oder jene Gestalt und Gruppe absondern und allein betrachten, wie den einzelnen Act eines Drama's etwa oder einen Monolog in diesem Acte wieder. Correggio's Gemälde sind Gedichte, die man vom ersten bis zum letzten Worte als ein Ganzes auf einmal fassen muß.

Bei seinen Darstellungen aus der antiken Mythe fühlt man, was von den Venetianern schon gesagt war, die Abwesenheit des Einflusses nicht nur antiker Statuen, sondern überhaupt der Sculpturen. Raphaels, und noch mehr Michelangelo's Figuren haben etwas Verweilendes; wie die Stellungen einer guten Schauspielerin, auch wo sie noch so leidenschaftlich rasch spielt und aus einer

Bewegung in die andere übergeht, etwas Beharrendes, sich dem Auge Einprägendes haben. Die Statuen mögen daran Schuld gewesen sein, von denen Rom erfüllt war. Correggio's Gestalten scheinen zu zittern. Um seine Io, die in Entzücken hinabsinkt wie in ein Meer von Wonne, scheint die Wolke, in der Zeus sie umarmt, bald dichter, bald heller zu werden, und durch sie hindurch schimmern Io's Glieder als bewegten sie sich und lägen bald so, bald anders. Oder seine Leda. Bei Michelangelo eine riesenmäßige Gestalt, bei Correggio eine zitternde junge Frau, zu der der Schwan aus dem Gewässer emporsteigt. Es ist als hätte er sich eben die letzten Tropfen abgeschüttelt, während in Leda's Herz das Rauschen des Baches wie ein göttliches Lied eindringt. Mit dem Rücken lehnt sie sich wider die moosbewachsenen Wurzeln eines Baumes, während über die Spitze ihres Fußes die flachen Fluthen fließen, aus dem waldigen Grunde heran, wo ihre Gefährtinnen von anderen Schwänen angefallen werden. Eine treibt sich spielend furchtsam mit einem der Vögel im seichten Gewässer umher, die zweite blickt mit zweifelndem Lächeln einem anderen nach, der davonfliegt; sie sieht ihm nach, indem sie ans Ufer steigt, wo eine alte Dienerin ihr ein Gewand überwerfen will. Auf der linken Seite des Bildes dagegen, wo die Landschaft sich öffnet, liegt in das überschattete Gras gelagert ein halberwachsener schlanker Amor und rührt die Saiten einer goldenen Leier; keine Melodie scheint er zu spielen, nur dann und wann in die Saiten zu greifen. Lauter verschiedene Gruppen, unvereinigt, wäre nicht die Landschaft und das Gefühl, daß Alles eins ins andere greift. Kein Maler damals hätte seine Figuren so zu trennen und dennoch so zu verbinden gewußt als Correggio.

Was ihm aber möglich machte, selbst auf die Schule Raphaels und Michelangelo's, bei des letzteren Lebzeiten noch, eine bedeutende Wirkung auszuüben, war seine Ueberlegenheit in der Zeichnung. Ist auch das, was nach dieser Richtung hin von ihm ausging, mehr

ein Kunststück als eine That der Kunst zu nennen, immerhin hat er es vollbracht und durch die Nachahmung, die es hervorrief, eine neue Gattung der Deckenmalerei geschaffen. Die Keime finden wir schon bei Raphael und Michelangelo, die gründliche Ausbeutung dieser Anfänge aber gehört Correggio, und nur einem ungemeinen Talente wie dem seinigen konnte gelingen was er zu Stande gebracht.

Michelangelo hatte sich bei seinen historischen Bildern auf Raphaels architektonischen Aufbau niemals eingelassen. Vielleicht weil er zu malen aufhörte als Raphael erst begann, und so eine Rückwirkung nicht eintreten konnte, vielleicht auch weil er in seiner Opposition gegen Perugino, von dem die lichtere Anordnung der Composition ausging, auch hier das Natürliche dem Künstlichen gegenüber geltend machen wollte. Wo er eine größere Anzahl von Figuren giebt, wie auf dem Carton der badenden Soldaten oder auf der Sündfluth an der Decke der Sistina, läßt er seine Gestalten ohne Mittelpunkt den Raum der Breite nach einnehmen; wo es nur wenige Figuren sind, ordnet er sie zu Gruppen als wären es Abbildungen von Statuen. Durch Verkürzungen sucht er sie vom Hintergrunde loszulösen und ignorirt die Fläche gleichsam, auf der sie gemalt sind. Aber er übertreibt nicht. Obgleich er in der Sistina durch einen perspectivischen Kunstgriff eine scheinbare Architektur erschafft, bringt er bei den Hauptfiguren selbst diese Künstlichkeit nur sparsam an. Unter den Propheten malt er einzig den Jonas so, der sich zurückzulehnen scheint, während die Fläche des Bogens, auf den er gemalt ist, sich vorbeugt. Er fühlte daß nur im Beiwerk dergleichen versucht werden dürfte.

Auch Raphael dachte so. An der Decke der Farnesina hat er an einzelnen Stellen, wo der blaue Himmel durch die Kranzgewinde durchblickt, Amorinengruppen gemalt, die, als flatterten sie schmetterlingsartig im Freien, sich in den seltsamsten Verkürzungen zeigen. Das Andere ist behandelt, daß, wenn die Gemälde herab-

genommen und an die Wand gelehnt würden, Alles richtig auf seinen Füßen stände. Weiter ging Raphael bei den Deckengemälden der Chigi'schen Grabcapelle in Santa Maria del Popolo. Diese Arbeit aber, ein Nebenwerk das er selbst nicht vollendete, kann nicht als der Beweis besonderer Vorliebe für dergleichen betrachtet werden. Viel weiter aber trieb es Correggio. Mit unerhörter Kühnheit entwickelte er den Gedanken. Er begnügt sich nicht damit, an seinen Decken eine zweite Architektur emporzutäuschen, mit der er die Stellung seiner Gestalten durchweg in perspectivischen Einklang bringt, sondern er schafft die Decke ganz und gar zum offenen Himmel um, in dem die verkürzten kolossalen Gestalten wohnen. Diese Erfindung ist von den Italienern in ungeheuerem Maßstabe benutzt worden. Die gewaltige innere Kuppel des Domes von Florenz wurde ausgemalt als sähe man in den unendlichen Himmel hinein, dessen Gewölke bewohnt sind. Vasari, so wenig er von Correggio weiß, lobt ihn überschwänglich. Es erscheint mir nicht zweifelhaft: wäre Correggio jetzt das Feld allein geblieben, hätte dann auch, wozu es beinahe gekommen wäre, die venetianische Malerei Fuß gefaßt in Rom durch Tizian, die Schule Raphaels und Michelangelo's würde dort bald aus ihrer alleingebietenden Stellung verdrängt worden sein, und die neue Manier hätte glänzend ihren Einzug gehalten.

Unter diesen Umständen war es, daß Michelangelo, den man beinahe aufgehört hatte zu den lebenden Malern zu rechnen, nach dreißig Jahren der Ruhe den Pinsel wieder in die Hand nahm, um an die Altarwand der Sistinischen Capelle das jüngste Gericht zu malen, und daß er ein Werk zu Stande brachte, welches in so hohem Grade alles von der Malerei bis dahin Geleistete überbot, daß jeder von Außen her in Rom eindringende Einfluß aufgehoben und der seinige von Neuem siegreich bestätigt ward.

4.

Das Innere der Sistina ist, wie vorn berichtet wurde, ein viereckiger, dreimal so lang als breiter Raum. Unter den an den beiden längeren Wänden hoch oben angebrachten Fenstern lief ein Gürtel von Frescobildern im Innern ringsum, so daß auch die beiden schmäleren Wände von ihm durchschnitten wurden. An diesen sollte die Malerei herabgeschlagen werden und Michelangelo die beiden ungeheuren Flächen mit zwei Gemälden bedecken, deren eines den Sturz der Engel, das andere das jüngste Gericht darstellte. Das eine den Beginn der Sünde nach dem Abfall Lucifers, das andere den letzten Erfolg dieser That: die in Ewigkeit unabänderliche Scheidung der Menschheit in Selige und Verdammte.

Es konnte für einen Künstler wie Michelangelo keine höhere Aufgabe erdacht werden. Alle das menschliche Herz bewegenden Gefühle, von den zartesten Regungen bis zum Ausbruch der äußersten Leidenschaft, mußten hier gezeigt werden, und zwar in ihrer idealsten Gestaltung. Wie Dante in seinem Gedichte das Schicksal aller Menschen umfaßt, muß ein Künstler, der das jüngste Gericht darstellen wollte, die gesammte Menschheit erscheinen lassen. Ein Genius, der sich einer solchen Aufgabe gewachsen fühlte, der kann, als sie ihm gestellt wurde, kein anderes Gefühl gehegt haben als das, mit beiden Händen zuzugreifen. Michelangelo vor die beiden Wände gestellt, die ihm überlassen blieben, muß im edelsten Sinne das empfunden haben, was einen kriegerischen Fürsten bewegt, der statt 10,000 Mann unter sich zu haben, sich plötzlich vor einem Felde sieht, auf dem er eine halbe Million in den Kampf führen soll. Michelangelo hat Ausflüchte gemacht als ihm Papst Clemens zuerst mit der Sache kam. Es wird berichtet und es ist zu glauben, daß die Gewissenhaftigkeit ihn ablehnen ließ. Er hatte dem Grabmal seine volle Thätigkeit zugesagt. Eben so gern

aber auch, glaube ich, gab er den Bestrebungen des Papstes, ihn zu Gunsten des neuen Projectes dem Herzog von Urbino gegenüber frei zu machen, seine Zustimmung.

Im Winter 1533 bereits, als er zum ersten Male des Grabmals wegen aus Florenz nach Rom zurückkehrte, schlug ihm Clemens die neue Arbeit vor und verweigerte, als er auf Widerstand stieß, die Bestätigung des Contractes, durch welchen Michelangelo zur Fortführung des Grabmals verpflichtet war. Michelangelo begann darauf mit den Entwürfen. Die Angelegenheit war so weit gediehen, daß unter der Leitung Sebastian del Piombo's die eine Wand der Capelle von allem Bilderschmuck befreit und für das Gemälde präparirt worden war. Es hatte sogar schon Streitigkeiten gegeben. Sebastian war dafür, daß das jüngste Gericht in Oel gemalt würde. Die Oelmalerei auf Kalk und Stein war seine besondere Liebhaberei, eine Neigung, die seinen Werken ebenso nachtheilig geworden ist, wie sie es denen Lionardo's wurde. Michelangelo erklärte sich dagegen. Die Oelmalerei sei für Frauen, Männer müßten in Fresco malen. Und als Sebastian trotzdem die Wand nach seiner Methode hatte zurichten lassen, war dies der Grund, weshalb Michelangelo mit der Arbeit in der Capelle anzufangen zögerte. Er soll dies dem Sebastian, seinem besten Freunde, niemals vergeben haben, so daß von nun an Kälte zwischen ihnen eintrat. Sebastians Kalkauftrag wurde wieder herabgekratzt und die Wand nach Michelangelo's Angabe zugerichtet. Es ist nicht zu ersehen, ob dies noch unter Clemens geschah und auch die Malerei bei dessen Lebzeiten schon begonnen ward. War es der Fall, so blieb sie natürlich beim Tode des Papstes sogleich wieder liegen und Michelangelo kehrte zum Grabmale zurück.

Als ein seltenes Glück kann es betrachtet werden, daß auch jetzt wieder ein Papst folgte, der Michelangelo im ganzen Umfange seiner Verdienste zu würdigen wußte. Paul der Dritte, dessen Familienname Farnese ist, war noch von Alexander Borgia zum

Cardinal gemacht worden. Seine Schwester hatte diesen Preis für die Gewährung ihrer Gunst gestellt. In hohen Jahren und kränklich, schien besonders um die Zeit der Wahl Farnese's Hinfälligkeit in solchem Grade zuzunehmen, daß die Cardinäle ihm ihre Stimme gaben, weil sein baldiger Tod zu erwarten stand. Kaum aber war er Papst, als die Maske abgeworfen ward. Fünfzehn Jahre regierte er noch und wußte diese Zeit nicht weniger wohl zum Nutzen seiner Familie anzuwenden als seine Vorgänger gethan. Sein Sohn sollte Herzog von Mailand werden, sein Enkel, ein halbes Kind noch, wurde zum Cardinal gemacht.

Paul der Dritte steht in einer gewissen Reinheit vor uns. Er besaß die schlechten Eigenschaften Borgia's, aber ohne dessen Grausamkeit. Er warf sich nicht so öffentlich brutal auf seine Beute wie dieser. Er besaß Leo's Geschmack und classische Bildung, ohne dessen Albernheit. Es ging nach Außen hin würdiger zu im Vatican unter ihm. Er besaß Clemens des Siebenten Feinheit im Hinterslichtführen, aber ohne dessen nervöse Zaghaftigkeit. Es war Paul mehr darum zu thun, vorwurfslos dazustehen, als den Anderen. Und es gelang ihm. Sein geheimstes Privatleben aber, die Art, wie er die Niederträchtigkeiten seines Sohnes, dem gegenüber Cesare Borgia heroisch groß erscheint, duldete, übersah und leugnete, läßt keinen Zweifel über seine wahre Natur aufkommen. Und doch, wie dies bei den romanischen Völkern möglich ist, daß in ein und demselben Manne ungeheure Verworfenheit in Moral und Politik verbunden sein kann mit Geschmack, Liebenswürdigkeit im Umgang, ja sogar mit Großmuth und Eigenschaften des Herzens, die vereinzelt betrachtet einen blendenden Schimmer über den Charakter verbreiten, so bei ihm, der gegenüber den edelsten geistigen Bestrebungen seiner Zeit als ein rücksichtsvoller freundlicher Herr, und besonders im Verkehr mit Michelangelo im besten Lichte erscheint.

Von einem früheren Zusammenhange Farnese's mit Michel-

angelo wissen wir nur, daß er für den Cardinal im Jahre 1531 Zeichnungen zu zwei Candelabern angefertigt hatte, die heute noch in der Sacristei der Peterskirche stehen. Jetzt wird er in den Vatican beschieden und ihm angekündigt, daß er sich als in Seiner Heiligkeit Diensten stehend zu betrachten habe. Er entschuldigt sich mit Hinweis auf den Herzog von Urbino. ‚Dreißig Jahre sind es nun, daß ich diesen Willen habe, rief Farnese mit Heftigkeit aus, und nun, wo ich Papst bin, soll ich ihn nicht durchsetzen können! Wo ist der Contract, ich zerreiße ihn!‘

Michelangelo blieb fest. Er dachte sogar daran, sich auf genuesisches Gebiet nach Aleria zurückzuziehen, dessen Bischof Giulio dem Zweiten noch seine Stellung verdankte und ihm selber befreundet war. Dort wollte er das Grabmal vollenden. Carrara lag bequem in der Nähe. Ein anderes Mal kam ihm der Gedanke, nach Urbino selbst zu gehen. Schon hatte er einen seiner Leute dahin geschickt, um ein Haus mit etwas Grund und Boden zu kaufen, als der Papst ihn dennoch zu seinem Willen bewegte. Mit acht Cardinälen erschien er eines Tages bei ihm im Atelier und verlangte die Entwürfe für das jüngste Gericht zu sehen. Michelangelo arbeitete gerade am Moses. ‚Diese eine Statue genügte, um Papst Giulio ein würdiges Grabmal zu sein!‘ rief der Cardinal von Mantua. Paul betrachtete die Zeichnungen. Er werde es einzurichten wissen, sagte er, daß Urbino sich damit begnüge, wenn nur drei von den Statuen von Michelangelo selbst gearbeitet würden. Das Ende der Sache war, daß der Contract auch von Paul dem Dritten nicht ratificirt wurde, daß dieser alles daraus Entstehende auf sich nahm und daß Michelangelo in der Capelle zu malen begann.

5.

Viele Frescomalereien des sechzehnten Jahrhunderts sind heute in traurigem Zustande, wenigen aber ist grausamer mitgespielt worden als dem jüngsten Gerichte Michelangelo's.

Gegen den Staub hatte er es zu schützen versucht, indem er der Wandfläche eine unbedeutende Neigung nach vorn gab. Sie beträgt Vasari zufolge einen Fuß, was bei so großer Höhe kaum bemerklich sein muß. Mir ist sie nicht aufgefallen. Ferner, sobald das Werk beendet war, ließ Michelangelo seinem Diener Urbino das Amt übertragen, für die Reinhaltung der Gemälde in der Sistina Sorge zu tragen. Dieses Amt blieb wohl ein bestehendes. Der Rauch der Altarkerzen aber hat im Laufe der Jahrhunderte dennoch verderblich gewirkt. Der untere Theil des Gemäldes ist am meisten beschädigt. Hier sind geradezu Krempen hineingeschlagen worden zur gelegentlichen Befestigung des päpstlichen Thrones. Michelangelo hatte bei der ungemeinen Anzahl nackter Figuren fast ohne Gewandung, aus denen die Composition besteht, durch zarte Nüancirungen des Fleisches das Eintönige vermieden (ein, meiner Ansicht nach, in den ersten Zeiten colorirter Kupferstich der Berliner Sammlung zeigt, wie glücklich durch diesen Unterschied der Körperfarbe die Figuren und Gruppen getrennt sind), heute hat ein gleichmäßiger dunkler Ueberzug das beinahe verschwinden lassen. Cornelius ist der Meinung, eine bloße Abwaschung mit Wasser oder Wein würde glänzende Resultate haben. Manches ist bis zur Unkenntlichkeit schmutzig geworden. Das größte Unrecht aber hat man dem Werke absichtlich zugefügt: mehr und mehr wurde an der Nacktheit der Figuren Anstoß genommen und immer weiter mit der Zudeckung durch aufgemalte oft grellbunte Gewänder vorgeschritten. Die Harmonie der Farben sowohl als der Linien mußte darunter leiden. Fast nicht eine einzige Gestalt heute, die nicht wenigstens mit einem Gewandzipfel bedeckt

worden wäre. Durch all das erscheint das Werk in einem Zustande, daß erst nach langem Studium eine Vorstellung, wie es im Jahre 1541 dagestanden haben könnte, möglich wird. Frühzeitige Copien, in Oel sowohl als in Kupferstich, für manche Gruppen die auf uns gekommenen Zeichnungen Michelangelo's selbst, machen es möglich, Schritt vor Schritt herauszuerkennen was ehemals dastand. Der Eindruck des Ganzen aber, wie es auf den ersten Blick überwältigend wirkte, ist verloren.

Denn nun, da die Macht der Farbe beinahe verschwunden ist, läßt sich die ungeheure Composition Anfangs mit den Augen gar nicht zusammenfassen. Der Raum ist zu groß und das vereinigende Element fehlt. Das jüngste Gericht, wenn man zuerst davortritt, erscheint wie ein unendliches Gewühl, wie ein Gewitterhimmel mit ineinandergeschobenem Wolkenwerk, das sich von allen Seiten ungleich und unruhig zudrängt. Langsam erst vereinigt sich die Composition vor unserem Blicke. Man lernt den Zug der Massen verfolgen und festhalten. Man erkennt die zürnend aufspringende Gestalt Christi als die obere Mitte des Gemäldes, und um ihn her, wie einen weiten Kranz von Gewölk, das den leuchtenden Mond umschließt, dichtgedrängte unzählige Gestalten, und um diese andere Massen wie einen zweiten, weiteren Ring, der nach unten aber, statt sich zu schließen, sich mit beiden Enden gegen einander bäumt und wieder auswärts wendet, aufstoßend so auf den unteren Rand des Gemäldes, von wo aus zu beiden Seiten der Zug der Gestalten in die Lüfte emporsteigt.

Denn so ist die Composition gedacht: die ganze Wand als der unendliche, freie Raum des Himmels, in den man hineinblickt. Christus mit Maria, die sich sitzend an seine Knie schmiegt, das Centrum, von dem die leuchtenden Strahlen nach allen Seiten ausgehen. Ein gewaltiger Kreis von Heiligen, jeder mit den Insignien seiner Würde in den Händen, als die Vornehmsten des Himmels ihn zunächst umgebend. Unter diesem Kreise, als Christi

Fußgestell gleichsam, die Engel des Gerichts, mit den Posaunen in die Tiefe gerichtet, und aus dieser Tiefe, auf der linken Seite, die vom Tode Erweckten aufsteigend, rechts die Verdammten noch einmal emporstrebend zur Höhe, und von kämpfenden Engeln und Teufeln hinabgestoßen. (Rechts und links vom Beschauer aus genommen, so daß vom Bilde aus betrachtet die Verdammten, wie sich das gehört, auf die linke Seite kommen.) Ganz in der Höhe aber, hoch oben über dem Kreise der Auserwählten, die Seligen mit den Werkzeugen des Todes und der Marter Christi, die sie umschwebend und im Triumph herbeitragen. Dies der Inhalt des Gemäldes, das nicht nur von den früheren Darstellungen des jüngsten Gerichts abweicht, sondern auch, was die künstlerische Arbeit anlangt, ein so erstaunliches Werk ist, daß nichts was vorher oder nachher von einem Maler geschaffen worden ist, damit verglichen werden kann.

Völlig losgelöst erscheinen Gruppen und Figuren von der Fläche, auf die sie gemalt sind. Die Verkürzungen, so kühn und dabei so meisterhaft durchgeführt, daß der Gedanke an die überwundene Schwierigkeit, der überall sonst sogleich aufzutauchen pflegt, hier beinahe ausbleibt. Man fühlt, Michelangelo's Hand waltete frei wie der Vogel, der durch die Luft fliegt und keinen Widerstand findet. Wie Shakespeare Alles sagen konnte, konnte er Alles zeichnen. Zur Linken, wo die aus uralter Todesgefangenschaft Wiederbefreiten aus ihren Gruben ans Licht steigen und sich schwebend allmälig emporheben, glaubt man den zur Höhe tragenden Zug des Aethers zu fühlen, der sie leicht wie aufsteigende Luftblasen hinauftreibt, während zur Rechten das felsenschwere Zurücksinken der sich aufwärts empörenden Verdammten mit derselben Kraft zum Ausdruck kommt. Ueberall drängt sich das, was die Gestalten bewegt und erfüllt, mit Macht in unsere Seele, und erregt, wie bei den leidenden Personen einer erschütternden Tragödie, unser Mitgefühl.

6.

Die bildliche Darstellung des jüngsten Gerichts ist so alt als die italienische Kunst. Aus allen Zeiten begegnen wir in Sculptur und Malerei den aus ihren Gräbern steigenden Todten, der in den Abgrund getriebenen Heerde der Verurtheilten, den zum Tanze mit den himmlischen Schaaren sich erhebenden Seligen, und, in der Mitte darüber, dem von Heiligen umgebenen richtenden Christus. Auch die Anordnung war eine althergebrachte. Links die Guten, rechts die Bösen, in der Mitte zwischen ihnen zu Christi Füßen die Engel des Gerichts, und in der Höhe die Marterwerkzeuge, wie Trophäen in der Luft getragen. Der italienische Gottesdienst der vergangenen Jahrhunderte, der Alles zur Verstärkung seines Einflusses heranzog, bedurfte der Darstellung des letzten schrecklichen Tages als eines Hauptmittels zur Stimmung der Gemüther. Der dunkle, unendlich weit in der Zukunft liegende Moment, von dem die Seligen selbst nicht wissen, wann er hereinbrechen wird, war für die Phantasie der Künstler fruchtbarer Boden. Alle diese Darstellungen aber erscheinen handwerksmäßig und roh im Vergleich zu dem, was Michelangelo gab. Darin bewährte er sich auch hier als ächter Künstler, daß er nicht das Gericht selbst, sondern nur den Weg zu ihm zeigte. Nicht in der furchtbaren That liegt das Tragische, sondern in ihrem unausweichlichen Herannahen, nicht im Genuß das Glück, sondern im Erlangen des Genusses. Deshalb sehen wir nicht die Wonne der Seligen, sondern die zitternde Erwartung, daß sie bald erreicht sein werde, und auf der anderen Seite nicht das Leiden der Verdammten, sondern die schauderhaften letzten Augenblicke vor dem Herabsinken in die ewigen Qualen. Jede Gestalt trägt den Inhalt ihres Schicksals in sich. Was wir auf Erden erleben, überwältigende Freude, vernichtenden Schmerz, niemals herrscht ein einziges unvermischtes Gefühl in uns, immer schwächen Erinnerung und Erwartung die

Macht des Momentes, wenn er auch noch so gewaltig von uns Besitz nimmt. Hier aber, wie die Kleider von den Körpern, und die Erde unter ihren Füßen geschwunden ist, beschränkt nichts mehr den Menschen, und durchdrungen von dem einen Gedanken, wie eine Glocke durchzittert wird völlig von dem einen Tone, den der Schlag einer starken Hand in ihr hervorruft, erfüllt ihn, was er empfindet. Und die Stufenleiter dieser Gefühle vom ersten leisen Wiedererkennen des Lichtes, durch Glück und Unglück weiter bis zur vernichtenden Erkenntniß ewigen Verdammtseins, finden wir auf dem Gemälde dargestellt.

Die Wandfläche ist anderthalbmal so hoch als sie breit ist. Daher die Nothwendigkeit eines höheren und eines tieferen Mittelpunktes. Der richtende Gott beherrscht die obere Hälfte, die Schaar der zum Gerichte blasenden Engel die untere. Beide Centren aber sind so wohl vereinigt, daß auch nicht eine Figur gefunden werden könnte, die vom Zuge des Ganzen nicht festgehalten als überflüssig oder nur entbehrlich erschiene. Die Einheit des Gemäldes und zugleich die Abgeschlossenheit der einzelnen Gruppen ist bewunderungswürdig. Diese Engel stoßen in die Posaunen als müßte die ganze Welt zu dröhnen anfangen, und, wie es bei Matthäus heißt, alle Völker der Erde aufschreien. Ununterbrochen, während sie bläsen, steigen die wiedererweckten Menschen auf, um gerichtet zu werden. Nach allen Richtungen hin strecken sich die Posaunen aus, nur nach der Rechten nicht, wo dicht neben ihnen herab die Verdammten niedergerissen werden. Von den beiden Engeln die dort hinaus blasen sollten, hat der eine die Posaune über die Schulter gelegt und blickt mit erschreckter Neugier dem Sturze der Unseligen nach, während der andere, mit der Posaune an den Lippen, fragend den Kopf abwendet, als hätte er den Befehl eben empfangen, den Athem zurückzuhalten. Zwei andere Gestalten dieser Gruppe, die von Wolken umdrängt wie eine einzige hängende Wolke selbst erscheint, halten aufgeschlagene Bücher, das der

Verdammniß auf der einen, das des Lebens aber nach der anderen Seite gewendet, wo unter ihnen in der Tiefe aus felsigem Boden die erwachten Todten sich losarbeiten. Gerippe, Körper, noch umhüllt von den Leichentüchern, nackte Gestalten, die sich aufrichten, einige noch halb im Boden, aus dessen Löchern sie kriechen, andere schon so weit, daß sie knieend und sich mit den Armen aufstützend zu stehen versuchen, bis sie zu schweben beginnen; und nun, je höher um so leichter die Bewegung, bis zu den obersten, die völlig befreit von dem Jahrtausende währenden Schlafe, dem großen Kreise zufliegen, der sich weit umfangend um den ersten, die Gestalt Christi umgebenden, ansetzt.

Im Gegensatz dieser Aufsteigenden und der Stürzenden auf der anderen Seite des Gemäldes hat Michelangelo seine größte Kunst gezeigt. Als sähen wir, wenn am Himmel so recht fest geballte Wolken stehen, riesenhafte Gestalten plötzlich an ihnen emporklimmen oder von ihren Vorsprüngen sich abstoßend ins Blaue hinein der Sonne entgegenschweben, das erblicken wir hier; und gegenüber auf der anderen Seite, als hängten sich an die dort zu demselben Lichte Hinaufdringenden eisenschwere, teuflische Mächte und zögen sie zurück in den Abgrund. Man sieht es nicht, aber eine unendliche Tiefe scheint sich aufzuthun, über der sie verzweifelt ihre letzten Kräfte anstrengen. Weltberühmt ist diese Schlacht der Verdammten und der Teufel. Dinge sind hier dargestellt, die sich nicht beschreiben lassen. Und ebenso schaurig darunter, wie Charon seinen vollen Nachen ausschüttet. Als leerte er einen Sack mit Mäusen, so läßt er die gedrängte Schaar der Unglücklichen hinabspringen in die aufschlagenden Flammen und den Qualm. Er steht an der Spitze des Fahrzeuges. Mit dem Fuße auf den vorderen Rand tretend bringt er es zum Kippen und schlägt mit erhobenem Ruder noch in das Gewimmel, das sich festzuklammern sucht und vor dem Sprunge in die Tiefe zurückbebt. Dante beschreibt, wie Charon sie zur Fahrt in den Kahn hinein=

treibt, hier ist die Fortsetzung des Gesanges gegeben, die Ankunft. Noch größeres Erbarmen als die in der Luft darüber mit den Teufeln sich Balgenden flößen diese hier ein. Denn oben ist die Entscheidung doch noch hinausgerückt, eine Möglichkeit des Loswindens bleibt: hier aber ist Alles verloren. Und die Seelenangst, mit der die Elenden es empfinden, ist dargestellt von Michelangelo als hätte Dante neben ihm gestanden und seinen Geist ihm eingehaucht.

7.

Doch dies gilt von Michelangelo's ganzer Kunst. Dem, der Dante kennt, müssen seine Arbeiten wie die zweite Offenbarung desselben Genius erscheinen. Dante schuf, indem er die Gestalten des heidnischen Alterthums zu seinem christlichen Göttermythus umschmiedete, eine neue Welt für die romanischen Völker. Das vorher mystisch Verschwimmende begabte er mit festeren Leibern, Himmel und Erde baute er neu auf. Aber immer nur noch für die Phantasie, bis Michelangelo kam und den fließenden Strom der Verse zu Gestalten gefrieren ließ. Jetzt erst besaßen sie volle Sichtbarkeit. Raphael trat hier doch nur in Michelangelo's Fußtapfen, und alle die folgenden Meister unterwarfen sich ihm. Von nun an gab es feste Bilder für Gottvater, Christus, Maria und die unendlichen Heiligen, von denen wir heute noch den Himmel der romanischen Völker erfüllt sehen. Die Menge, die in den Kirchen gläubigen Sinnes zu diesen Gestalten emporblickt, ahnt nicht, daß diese vor wenigen Jahrhunderten erst durch die Willkür weniger Künstler so geschaffen wurden, und daß die Statuen der antiken Heiden ebensosehr als die Natur zu dieser Schöpfung beigetragen haben. Gerade durch das jüngste Gericht ward dieser neuen Generation himmlischer Gestalten der letzte Stempel aufgedrückt. Das Ungeheure kam in die Leiber hinein, das gewaltig Muskulöse, das in der Folge dann unzählige Mal nachgeahmt ward. Es ist erstaunlich, wie Michelangelo trotz dieser Schwerfälligkeit des Kör-

perlichen, das sich oft ins unbehülflich Volle zu verlieren scheint, dennoch so viel erreichte. Denn keine Spur des zart Aetherischen findet sich hier, das, unserem Gefühl nach, der Hülle eines abgeschiedenen Geistes nicht fehlen dürfte, wenn durchaus denn einmal eine solche Hülle dargestellt werden soll.

Dem deutschen Geiste widerstrebt es, das in fester, bildlicher Gestaltung zu erblicken, was sich in Gedanken nicht einmal erreichen läßt. Nur Ahnungen, die wie der Himmel über uns je nach dem Stand der Sonne ewig ihre Farbe wechseln, sind hier das Erreichbare. Schon das verhindert uns, in linienumzogenen, farbigen Bildern das zu denken, was über die Grenzen des Menschenlebens fortlebt, daß wir zu genau die sich ändernde Auffassung der verschiedenen Epochen kennen und die Ueberzeugung sich uns aufdrängt, wie alles Bildliche nur das Product einer bestimmten Zeit sei, deren Anschauungen, auch wenn sie hunderte von Jahren dauern sollten, einmal dennoch ihre glaubenerweckende Kraft verlieren. Wie war Christus gestaltet? Uns schwebt wohl ein Bildniß vor. Milde und sanft im Ausdruck, länglich gezogenes Antlitz, hohe Brauen, getheilter Bart, majestätischer Gang, Schönheit und ruhige Würde in jeder Bewegung. Woher aber stammt das Bild? Es gab Zeiten, die zu den ältesten der Kirche gehören, wo die Meinung vorherrschte, daß er unscheinbar und elend von Aussehen gewesen. Im Gegensatze zu der Schönheit der heidnischen Götterbilder scheinen die ersten Christen ihn so gedacht zu haben. Dadurch sei Gottes Größe erst ganz offenbar geworden, behaupteten die Griechen, daß er sich im elendesten Sterblichen verkörpert sichtbar gemacht habe, während die Lateiner darauf bestanden, die äußere Schönheit müsse der der Seele entsprechend gewesen sein. Langsam erst gewann diese Meinung die Oberhand. Nun tauchten die Bildnisse auf mit dem byzantinischen Typus.[26] Zu den Zeiten aber, in denen sich die moderne Malerei entwickelte, wählte man wieder nach Belieben individuelle Züge. Oft mit byzantischem

Anklang, oft ohne eine Spur von Veredlung. Erst unter Michelangelo und Raphael entstand unsere heutige Vorstellung. Aber noch war es, wie viele Gemälde zeigen, kein Typus dennoch, an dem gehalten werden mußte. Und so, während Michelangelo den todten Christus auf den Knien der Maria, sein erstes großes Werk, mehr im Einklange mit der byzantinischen Anschauung meißelte, hat er beim Christus in der Minerva schon antike Elemente in die Züge gebracht; unbeschreiblich befremdend aber ist der Anblick, den der Christus des jüngsten Gerichts bietet. Ein unbekleideter, breitschultriger Heros, mit erhobenen Armen, die einen Hercules niederschlagen würden, Fluch und Segen vertheilend, das Haar in allen Winden flatternd wie kurze Flammen, die der Wind zurückbläst, und das zornige Antlitz mit schrecklichen Augen hinab auf die Verdammten blitzend, als wolle er die Vernichtung noch beeilen, in die sie sein Wort hinunterstößt. Seltsam erinnert die Form des Kopfes an den Apoll von Belvedere, dieselbe siegathmende Hoheit in den Zügen, zugleich aber die ganze Erscheinung an die Worte Dante's, wo er Christus den höchsten Jupiter, sommo Giove, nennt. Das ist er hier; nicht der leidende Menschensohn, sanft wie der Mond, schweigend eher als redend, und in den traurigen Augen die Ahnung seines Schicksals. Doch, wenn ein jüngstes Gericht gemalt werden sollte mit ewiger Verdammniß, und Christus als der Richter, der sie ausspricht, wie konnte er anders erscheinen als in solcher Furchtbarkeit?

Und um ihn her hängt der ungeheuere doppelte Kreis mit den Blicken an ihm. Jeder erwartet von ihm das entscheidende Wort. Die am nächsten um ihn Geschaarten sind die Ruhigsten, je entfernter um so leidenschaftlicher die Bewegung. Die Köpfe strecken sie vor, um ihr Urtheil besser zu erlauschen, den Entfernteren winken sie zu, um sie näherzuziehen oder um ihnen anzudeuten was geschähe: ein strömendes Gedränge von allen Seiten auf Christus zu, an dessen aufgehobener Rechten Heil und

Unheil haftet. Der Moment ist dargestellt, wo die Entscheidung für Alle eben erfolgen soll.

Das ist das jüngste Gericht Michelangelo's. Während in uns ein Gefühl lebt, daß an jenem Tage, wenn er jemals eintritt, die Liebe Gottes alle Sünden auflösen wird als irdischen Irrthum, sieht der Romane nur Zorn und Rache als die Ausstrahlung des höchsten Wesens, wo es zum letzten Male der Menschheit gegenübertritt. Denn die eine sündige Hälfte soll für immer von nun an verdammt sein. Ein Nachklang des alten, auch im alten Testamente oft genug wiederkehrenden Gedankens, daß das Göttliche mehr eine zürnende, furchtbare Gewalt sei, die man besänftigen müsse, statt die Quelle des Guten allein, die alles Uebel als eine Verblendung der Menschen endlich aufhebt.

Es ist schwer, über solche Dinge zu reden, wenn nicht unmöglich. Unser Gefühl darüber wohnt in einer Tiefe, die mit klarem Lichte zu erfüllen nicht gelingen kann. Noch wagen wir freilich nicht, die körperlichen Bilder, die uns als heilige Vermächtnisse überliefert sind, ganz für Schatten zu erklären; aber wie der Gang der geistigen Entwicklung sich mir darstellt: immer blässer müssen diese Vorstellungen werden und Anderes muß an ihre Stelle treten, das als Symbol der ewigen Dinge gilt. Denn ohne Symbole, seien es sichtbare Bilder oder Gedanken, beruhigen wir uns nicht, mag uns auch noch so deutlich werden, daß alles Symbolische nur ein Gleichniß sei: leer für den, der den Inhalt nicht selbst aus der eignen Seele in sie hineinlegt. So aber wie das jüngste Gericht an der Wand der Sistinischen Capelle steht, ist es für uns kein Gleichniß mehr, sondern ein Denkmal des phantastischen Seelenlebens einer vergangenen Zeit und eines fremden Volkes, deren Gedanken nicht mehr die unsern sind.

Dreizehntes Capitel.

1536—1542.

Pläne gegen den Herzog von Florenz. — Der Brutus. — Ippolito dei Medici. — Alessandro dei Medici. — Der Kaiser in Rom und Florenz. — Die Reformation in Deutschland. — Das große Concil. — Wechselnde Ansichten der Päpste den Lutheranern gegenüber. — Religiöse Bewegung in Italien. — Tod des alten Ludovico Buonarroti. — Die Partei Ochino's in Rom. — Das Oratorium der göttlichen Liebe. — Caraffa. — Sturz der liberalen Partei im Vatican. — Inquisition in Rom.

1.

Michelangelo begann das jüngste Gericht um 1533; Ende 41 that er den letzten Pinselstrich daran. Er arbeitete ohne Hülfe. Während dieser acht Jahre haben sich um ihn her Dinge von Wichtigkeit ereignet.

Kaum war Clemens der Siebente todt, als von Rom aus der Versuch gemacht wurde, die Regierung des Herzogs von Florenz umzustoßen und die Freiheit wiederherzustellen.

Alessandro's Auftreten erbitterte den hohen Adel täglich mehr. Die Furcht vor der Tyrannei der mittleren und unteren Schichten war beseitigt, das Dasein der herzoglichen Gewalt wurde zum unerträglichen Druck. Im Rom zog sich nach dem Tode des Papstes Alles züsammen, was durch Verbannung oder Unzufriedenheit aus Florenz vertrieben oder verscheucht worden war, und arbeitete los auf den Sturz Alessandro's. Man fand sich und berathschlagte wie die Freiheit wieder herzustellen sei.

Der Mittelpunkt dieser Bestrebungen war der Cardinal Ippolito dei Medici. Neben ihm standen Salviati und Ridolfi, seine nahen Verwandten; sie bildeten die Spitze der Cardinäle, welchen Leo der Zehnte und Clemens einst ihre Erhebung verdankten, und die nur deshalb zur Wahl Farnese's ihre Zustimmung gegeben, weil dieser sie durch die Elendigkeit, die er zur Schau trug, zu täuschen wußte. Ippolito führte einen glänzenden Haushalt. Sein Palast war der Vereinigungsort für seine Lands=

leute in Rom. Er beschäftigte die florentiner Künstler, er war der Freund und Beschützer Michelangelo's.

Wir wissen nicht, ob dieser für den Cardinal in bestimmter Weise thätig war; dagegen, was er jedem Anderen verweigerte: er nahm ein Geschenk von ihm an. Ippolito besaß in seinem Marstalle ein prächtiges türkisches Pferd das Michelangelo's Bewunderung erregte. Eines Tages erschien es vor seiner Wohnung, gleich mit einem Reitknechte dazu und zehn Maulthieren, die mit Getreide zum Futter beladen waren. Michelangelo ließ sich das gefallen. Ippolito dei Medici erscheint vom Beginn bis zum Ende seines jungen Lebens als eine der wenigen Gestalten, denen die nähere Betrachtung nichts von ihrem Glanze nimmt.

Er war zum Cardinal gemacht worden im Jahre 29, als sein Oheim in Orvieto saß, krank, ohne Geld, ohne Verbündete, ohne Aussicht, Florenz wiederzugewinnen, und im größten Elend. Er war ein leidenschaftlicher, schöner Jüngling. Die geistliche Fürstenwürde, die ihm zuflog, änderte nichts in seinem Auftreten. Als sich die Verhältnisse günstiger für den Papst gestalteten, stand Ippolito bald an der Spitze der römischen Gesellschaft. Er haßte Alessandro, Clemens hatte Mühe sie auseinander zu halten. Als Alessandro in Florenz eingesetzt werden sollte und auf dem Wege dahin war, erschien plötzlich Ippolito dort. Er liebte Caterina und wollte als ihr Gemahl die Stadt regieren. Bis zum Unglück von 1527 war er derjenige dort gewesen, der in Staatsangelegenheiten entschied, wenn auch nur dem Namen nach, und der den Titel Magnifico führte, während Alessandro mehr als Kind nebenher lief. Mit Mühe wurde er durch Schomberg bewogen, von seinen Plänen abzustehen und nach Rom zurückzukehren. ‚Er ist wahnsinnig, rief der Papst aus, er will kein Cardinal sein!‘ Als Befehlshaber der italienischen Hülfstruppen zog er dann gegen die Türken nach Ungarn. Auf dem Rückwege von dort empören sich seine Leute, und der Kaiser läßt ihn als Anstifter der Bewegung fest-

nehmen. Natürlich um ihn sogleich wieder loszulassen, aber er traute es ihm zu. Ippolito's Portrait, das Tizian damals malte, sehen wir noch in Florenz. Ein lebensgroßes Kniestück. Im glatten, enganliegenden Sammetrock steht er da, eine Reihe goldener Knöpfe quer über die Brust, dunkles Barret und weiße Feder. Ein italienisches blasses Gesicht mit schwarzem Haar; große dunkle Augen, kühne, edle Züge; ein Hund neben ihm: Niemand vermuthete einen Cardinal in der stolzen Jünglingsgestalt. So reichlich ihm das Geld zufloß, immer gab er mehr aus als er zu geben hatte. Dabei, so herablassend er gegen seine Freunde war, so stolz trat er auf den Fürsten gegenüber. Als er bei der Verheirathung Caterina's seinen Oheim nach Frankreich begleitete, schlug er alle Präsente Franz des Ersten aus, nur einen gezähmten Löwen ließ er sich schenken, den ihm der König anbot. Das war im Jahre 33. Damals liebte er die schöne Giulia Gonzaga, die schönste Frau Italiens, die in Fondi an der neapolitanischen Grenze Hof hielt. Er sandte, begleitet von Bewaffneten, Sebastian del Piombo dahin damit er sie male, und dies Portrait, das innerhalb eines Monats vollendet ward, soll das wunderbarste gewesen sein, das Sebastian gemalt hat. Giulia war so schön, daß der Sultan, der von ihr gehört hatte, sie für sich aufheben wollte. Ein Schiff landet ungesehen an der Küste und die Türken überfallen Nachts den Palast, aus dem Giulia, wie sie ist sich auf ein Pferd werfend, glücklich davonjagt. Wenn man solche Abenteuer erzählt findet, wenn man Ippolito nicht allein im äußeren Genuß des Lebens befangen, sondern zugleich als Dichter, als Uebersetzer eines Gesangs der Aeneide in italienische Verse, als Staatsmann und Oberhaupt einer mächtigen Partei erblickt, mitten im unaufhörlichen Wechsel großer und geringer Ereignisse, so begreift man eine solche Existenz zu sehr in ihrer Berechtigung, um die Zurückgezogenheit und Strenge von ihm zu fordern, aus der allein eine Würdigung dessen hervorgehen konnte, was die Christenheit von einem Cardinal der

römischen Kirche zu verlangen hatte. Er war 18 Jahre alt als er Cardinal wurde, und 24 als er durch Gift sterben mußte.

Der Herzog von Florenz hatte nach Farnese's Erhebung eine Gesandtschaft geschickt, um den neuen Papst zu beglückwünschen. Filippo Strozzi und Baccio Valori nahmen Theil daran. Diese gaben in Rom jetzt der Verbindung gegen Alessandro die letzte Weihe, von dem sie zu Rebellen erklärt wurden. Beide freilich hatten eine Vergangenheit, an der sich nichts bemänteln ließ. Durch ihre Mithülfe war die Freiheit der Stadt vernichtet worden. Strozzi hatte den Bau der Citadelle eifrig befördert und wurde als Hauptheilnehmer, ja Anstifter der Ausschweifungen Alessandro's genannt. Trotzdem, als dieser ihnen beiden nicht den Antheil an der Regierung zugestehen wollte den sie beanspruchten, sondern sie gelegentlich als Unterthanen behandelte, die er die Macht bitter fühlen ließ die er ihnen selber zumeist verdankte, wandten sie sich gegen ihn, und die Freiheit von Florenz war von Neuem ihre Devise. Durch den Zauber dieses Wortes wurden Freunde und Feinde jetzt wieder verbunden. Die alten, 1530 verbannten Demokraten kamen aus all den Oertern ihrer Verbannung in Rom zusammen und machten gemeinschaftliche Sache mit ihnen. Ippolito's Persönlichkeit löste das letzte Mißtrauen. Jacopo Nardi, der Geschichtsschreiber, der als Verbannter in Venedig gelebt hatte, kam damals nach Rom. Er erzählt wie Ippolito ihn überredete. Nachts führte ihn, den alten Demokraten, einer von Strozzi's Söhnen in den Palast Medici. Dunkle Treppen geht es hinauf, dann läßt man ihn allein. Da tritt eine Gestalt in's Zimmer von edlem kriegerischem Anstand, den zottigen Hut tief im Gesicht, einen Mantel um die Schultern. ‚Ich bin der Cardinal,‘ sagt er. Und nun zusammen sich niedersetzend, beginnt Ippolito zu reden von Florenz, so hinreißend, von der Freiheit seines armen Vaterlandes, daß sie Beide in Thränen ausbrechen. Nardi bewegt jetzt seine

Genossen, sich dem Cardinal anzuvertrauen, und die Vereinigung aller gegen Alessandro kommt zu Stande.

Wir haben kein Anzeichen, daß Michelangelo dabei betheiligt gewesen. Er malte vom Morgen bis Abends spät am jüngsten Gericht. Es war im Winter 34 auf 35 und im Frühjahr, daß diese Dinge betrieben wurden. Aber es ist kaum anzunehmen, daß er, der mit Allen so genau befreundet war, die er nach den traurigen Zeiten in Florenz zum ersten Male wiedersah, jetzt nicht unter ihnen gewesen und von ihrem Vorhaben ergriffen worden wäre. Die ganze florentinische Gemeinde in Rom hing dem Cardinal an. Der Cardinal Ridolfi war Michelangelo's Freund und Gönner. Für ihn arbeitete er die unvollendete Büste des Brutus. Den Strozzi's stand er nahe, besonders einem der Söhne Filippo's, Namens Ruperto. Dazu sein Haß gegen Alessandro und seine Schwärmerei für die Freiheit der Stadt, für die selbst die Farnese's sich zu begeistern schienen. Paul der Dritte glaubte kein besseres Mittel zu finden für Erhöhung der Seinigen als die Erniedrigung der Medici, deren innere Zwietracht er zu nähren suchte. Von den besten Wünschen beseelt zeigte er sich, der berühmten edlen Stadt zu ihrer Freiheit wieder zu verhelfen, und trat auf die Seite der Vertriebenen und Ippolito's.

Diese constituirten sich nun in aller Form. Im März 35 ging eine Gesandtschaft an den Kaiser nach Spanien ab, welche über Alessandro Beschwerde führen und die Bitte um Wiederherstellung des Consiglio grande oder auch nur einer Verfassung von minder demokratischer Färbung vorbringen sollte. Gewährte der Kaiser beides nicht, dann lautete ihr Auftrag, die Regentschaft des Cardinals zu verlangen in der Weise, wie sie vor 1527 bestand. Adel und Demokratie, die in Rom trotz ihrer Vereinigung immer noch getrennt beriethen, hatten sich mit dem Inhalte dieser Forderungen einverstanden erklärt.

Der Kaiser war im Begriff, sich nach Tunis einzuschiffen, als

die Herren ihn erreichten. Die Politik Spaniens hatte diese Expedition als nothwendig erscheinen lassen. Es mußte der Beweis geführt werden, daß man im Mittelmeere der türkischen Macht gewachsen sei. Einer der berühmtesten Corsaren hatte mit Sultan Solimans Unterstützung Tunis an sich gerissen, machte die Küsten unsicher und drohte Sicilien und Sardinien zu nehmen. Der Moment einen Schlag zu führen war günstig, da der Sultan durch andere Kriege ferngehalten wurde.

Der Kaiser stand auch mit Alessandro in Verbindung. Um was es sich handelte, waren die Angebote des Herzogs wie des Cardinals. Ippolito bot mehr, und das trug der Gesandtschaft die Aeußerungen des Wohlwollens ein, mit denen sie empfangen wurde. Karl entließ sie darauf einstweilen. In Neapel, wohin er sich nach beendetem Kriege begeben werde, hoffe er sie wiederzusehen. Dort werde Alles zum Austrage kommen.

Ippolito war unzufrieden. Es sollte sogleich etwas geschehen. Er dachte daran, direct auf Florenz loszugehen und dort eine Entscheidung herbeizuführen. Dann entschloß er sich, dem Kaiser nach Afrika zu folgen, am Kriege Theil zu nehmen und Alessandro's Einfluß lahm zu legen. Die Waffen waren immer sein Lieblingshandwerk gewesen, in Rom unterhielt er stets eine Anzahl Soldatenführer die ihm ergeben waren, und so, begleitet von prachtvollem Gefolge, brach er im Juli auf nach Neapel, um von dort zu Schiffe weiterzugehen. Aber er vollendete den Weg nicht. In Itri erkrankte er plötzlich und starb. Daß er vergiftet wurde ist sicher, ungewiß ob der Papst oder Alessandro den Mord begehen ließ. In beider Interesse lag es, daß Ippolito's Laufbahn ein Ende gemacht würde. Paul schenkte seine Einkünfte dem vierzehnjährigen Cardinal Farnese, seinem Enkel. Ippolito hatte wohl falsches Spiel mit den Florentinern gespielt wenn er von Freiheit sprach. Er wollte herrschen wie Alessandro herrschte, er soll sogar mit diesem unterhandelt haben in der Stille, um eine gütliche Theilung der

Gewalt herbeizuführen; dennoch erweckt es Bedauern, eine so jugendlich blühende Kraft plötzlich auf so jämmerliche Weise vernichtet zu sehen.

Die Florentiner in Rom gaben darum ihre Sache nicht auf. Nach ruhmvoll beendeter Expedition kam der Kaiser im November nach Neapel, und hier, wo er den Winter zubrachte, suchten die Parteien seine Entscheidung. Von Rom und von Florenz aus machte man sich auf den Weg. Alessandro erschien mit fürstlicher Pracht. In den Straßen von Neapel ereignete es sich, daß Mitglieder derselben Familie, die einen Verbannte, die anderen Anhänger des Herzogs, sich begegneten, von Wuth übermannt von den Pferden sprangen und mit dem Degen auf einander losgingen. Die Cardinäle Salviati und Ridolfi, welche an Ippolito's Stelle eingetreten waren, standen bei Karl nicht in Ungunst. Lange Berichte und Schriftstücke haben wir, in denen die Parteien ihre Ansprüche geltend machten. Guicciardini war Alessandro's Rathgeber. Der Kaiser, der, nur um den Herzog zu dem zu zwingen, was ihm genehm war, die Hoffnungen der Cardinäle eine Zeitlang aufrecht erhielt, schien zu schwanken. So harte Bedingungen stellte er Alessandro, daß dieser drauf und dran war, Neapel in Bösem zu verlassen. Guicciardini hielt ihn. Baccio Valori, der alte Intriguant, spielte wieder nach zwei Seiten. Das Ende war, daß der Herzog sich mit dem Kaiser einte, daß das beinahe wieder aufgegebene Project einer Heirath zwischen Alessandro und Margherita, der natürlichen Tochter Karls, neu aufgenommen und im Februar 1536 die Verlobung gefeiert ward. Während die Cardinäle und ihre Partei traurig nach Rom zurückkehrten, machte sich der zukünftige Schwiegersohn des Kaisers fröhlich auf den Weg nach Florenz, um dort Alles für den Empfang desselben in Bereitschaft zu setzen.

Anfang April brach dann auch Karl mit 7000 Mann, dem Rest der afrikanischen Armee, deren andere Hälfte zu Schiff nach

Genua ging, nach Norden auf. Seine Pläne waren Krieg mit Frankreich. Franz der Erste rüstete wieder gegen Mailand. Dies war es auch, was zur Entscheidung zu Gunsten Alessandro's den Ausschlag gab. Der Herzog hatte sich zur Zahlung bedeutender Summen verpflichtet, wollte die Citadelle von Florenz einer spanischen Besatzung überlassen und im Kriege selbst ein Commando übernehmen. Hätte sich der Kaiser gegen ihn erklärt, so wäre Florenz zu Frankreich übergegangen. Schon damals, als die Verbannten mit Ippolito in Rom unterhandelten, war diese Frage wieder aufgebracht worden.

Den Papst erschreckte der bevorstehende Durchmarsch in solchem Grade, daß er daran dachte, nach Perugia zu entfliehen. Dann, sich eines Besseren besinnend, bewaffnete er die Römer, zog eine Leibgarde von 3000 Mann zusammen und empfing den hohen Gast aufs prachtvollste. Es war lange her, daß zuletzt ein Römischer Kaiser von einem Papste am Fuße der Treppe, die zur Peterskirche führte, empfangen worden war. Vier Tage verweilte Karl in Rom. In unscheinbarer Kleidung durchstreifte er die Stadt, um ihre Herrlichkeiten genau zu betrachten. Ich kenne keine näheren Berichte aus diesen Tagen, in denen gesagt wäre ob er Michelangelo sich vorstellen ließ. Daß er ihm aber nicht begegnet sei, ist kaum anzunehmen. Michelangelo war der erste Künstler der Welt, eben von Paul zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des apostolischen Palastes ernannt und unter die Zahl der besonderen Schutzbefohlenen des Vaticans aufgenommen. Karl, der Benvenuto Cellini auf das Herablassendste auszeichnete, konnte an Michelangelo nicht vorübergehen. Schon um der eigenen Ehre Willen muß ihn der Papst producirt haben. Das Einzige, das wir darüber wissen, beruht auf Vasari's Angabe, auch der Kaiser habe Michelangelo in seine Dienste ziehen wollen. Das kann damals nur geschehen sein.

Karl erscheint in der Geschichte nicht als ein Fürst der für

die Kunst besondere Vorliebe hegte. Gegen Franz den Ersten tritt er zurück darin. Unsere geringe Bekanntschaft mit den spanischen Bauten mag daran Schuld sein, daß er in dieser Beziehung nicht so bekannt ist als er vielleicht verdiente. Tizian war der Meister den er bevorzugte und der glänzende Beweise seines Wohlwollens empfing. Aber was dem Eindrucke von Karls Persönlichkeit, hier wie überall, schadet, ist die pedantische Kaltblütigkeit seines Wesens und die seine Umgebung erniedrigende Etiquette. Möglich daß seine Erfahrungen ihm die Nothwendigkeit des künstlichen Nimbus, mit dem er sich umgab, dargethan. Doch lag es überhaupt in den Neigungen der Familie, sich durch goldene Schranken von den übrigen Sterblichen weit geschieden zu halten. Karl hatte nichts Anziehendes, Zutrauenerweckendes; so kühl und berechnend erscheint er, daß man unwillkürlich auf die Seite seiner Gegner tritt, selbst da wo diese offenbar im Unrechte sind. Aber es liegt in unserer Natur, daß wir für Verbrechen sogar, die der Leidenschaft entspringen, größeres Mitgefühl hegen, als für Tugenden, deren Quell zurückhaltende Kälte ist.

Der Kaiser benutzte seinen Aufenthalt in Rom, um dort ein Programm zu geben für das, was die Welt in der nächsten Zeit von ihm zu erwarten hätte. In einer feierlichen Versammlung, der die Cardinäle stehend und der Papst allein sitzend beiwohnte, gab er seine Absichten gegen Frankreich zu erkennen. Er sprach spanisch, als sollte Rom gezeigt werden, in welchem Idiom von nun an die Geschicke der Welt zu verhandeln seien. Er wies auf das hin was er für Rom gethan, auf die von den Lutheranern drohende Gefahr, und, indem er zum Schluß die anwesenden französischen Gesandten anredete, verdammte er das Verhalten ihres Königs, den er jetzt mit Gewalt an seine Pflichten erinnern müsse. Die Herren wollten erwiedern, aber das Wort ward ihnen abgeschnitten.

Von Rom ging Karl nach Florenz weiter, das durch Alessandro

in aller Eile zu einem pompösen Theater umgeschaffen war. Diese Tage sind es, in denen Vasari als oberster Leiter aller Arrangements seine höchsten Triumphe feierte und die er als die paradiesische Zeit des florentiner Künstlerthums erhebt. Das ganze Heer der Architekten, Bildhauer und Maler war unter ihm in rasender Thätigkeit. Kaum daß er sich Nachts Ruhe gönnte. Und welche Wonne dann, wenn der Herzog ihm auf Schulter schlug und ein gnädiges Wort sprach. Triumphbögen, Statuen aus Gips geformt, gemalte Plafonds, Fahnen, Alles in kolossalem Maßstabe und zureichend um fast sämmtliche Straßen anzufüllen, wurden in kürzester Zeit beschafft. Die Vortrefflichkeit, in der man diese Arbeiten zu Stande brachte, wie die Schnelligkeit, in der es geschah, zeigen den Weg den die florentiner Kunst eingeschlagen hatte. Raschheit war Genie, groß war großartig, bestechend war schön. Das, was in Michelangelo's Einfluß auf die Kunst als das Verderbliche bezeichnet werden muß, freilich ohne jede Schuld seinerseits, tritt hier grell zu Tage. Er konnte nichts dazu, daß man die kolossalen Maße und die Stellungen seiner Figuren nachahmte. Von Natur war kaum die Rede mehr, Effect verlangte man. Und so, mit ungemeiner Nachahmungskraft und Handfertigkeit wurde etwas geschaffen was man Kunstgriffe nannte und was heute Viele ebenfalls noch so nennen würden, massenhafte Erzeugnisse, deren geistiger Gehalt gleich Null war. Und da die Gelegenheit oft wiederkehrte, werden derartige decorative Feldzüge des gesammten Künstleraufgebotes jetzt so häufig in Florenz, daß alles Studium bald die Richtung nimmt, auf diesen Schlachtfeldern Ruhm zu erstreiten, und daß die Erfolge, die hier errungen werden, als die höchsten gelten. Die alte florentinische Kunst diente der Freiheit, die darauf folgende den Herzögen.

Der letzte Gang des Kaisers in Florenz galt der Sacristei von San Lorenzo. Heraustretend aus der Kirche stieg er zu Pferde und verließ die Stadt. Dieser Besuch war die erste von drei

Scenen, welche Michelangelo's Werk jetzt in kurzer Folge erleben sollte. Die zweite war die Trauung Alessandro's mit Margherita. Die Herzogin wurde ihm fast noch als ein Kind vermählt, mehr ein Unterpfand der wechselseitig eingegangenen Verpflichtungen als um jetzt schon seine Frau zu sein. Festlichkeiten wiederholten sich wie damals beim Einzuge ihres Vaters. Vasari wieder obenan. Es begreift sich, wenn er beim Verluste des Herzogs fast in Verzweiflung geräth und seinen Herrn als einen Inbegriff von Tugenden schildert, deren Dasein nur seine Feinde hinwegleugneten. Bald genug verlor er ihn. Das war die dritte Scene die in der Sacristei von San Lorenzo spielte. Alessandro's eigener Vetter, ein finsterer, stiller Charakter, den er als seinen vertrautesten Freund stets um sich hatte, lockte ihn in einen Hinterhalt und ließ ihn ermorden. Der Tod wurde verheimlicht, um einen Aufstand zu Gunsten der Freiheit zu vermeiden. Nachts, in Teppiche eingehüllt, trugen sie den Leichnam in die Sacristei und legten ihn in einem der Sarkophage nieder. Das hatte Michelangelo nicht geahnt als er daran meißelte. Aber die Freiheit kam nicht wieder. Ein Enkel eines jener Medici die unter Savonarola in die Stadt zurückgekehrt waren, ein sechszehnjähriger junger Mann, Cosimo mit Namen, wurde von denen die nach Alessandro's Ermordung sich an die Spitze der Dinge stellten, vom Lande geholt und auf eine Anzahl Versprechungen hin, die er alle willig leistete und alle brach, zum Herzoge gemacht. Guicciardini war wieder einer von denen die am meisten dazu thaten. Cosimo ist es dann gewesen, der die Dynastie der nachfolgenden Herrscher von Toscana begründet hat, und der das Wenige, was unter Alessandro nach als Nachklang der alten bürgerlichen Unabhängigkeit bestehen blieb, völlig beseitigte.

2.

Alles das geschah 1536, im zweiten Jahre der Arbeit am jüngsten Gericht. Aber andere Dinge noch ereigneten sich damals. Es ist noch nichts gesagt worden von der Reformation. Sie war wie ein großer Krieg von dem bisher die italienischen Grenzen kaum berührt worden waren, gerade jetzt aber begann er ins eigne Land getragen zu werden.

Riformare heißt umgestalten. Riformare lo stato bedeutete für Florenz, die Verfassung umstoßen und eine neue hinstellen. Die Reformation der Kirche war ein altes von den Päpsten selbst anerkanntes Bedürfniß. Zunächst aber wurde eine Umgestaltung im äußeren Leben der Geistlichkeit darunter verstanden. Diese Verhältnisse waren als unerträglich anerkannt. Und da, wo etwas krank und verderbt ist, die am offenbarsten zu Tage tretenden Folgen gewöhnlich für die Ursache des Uebels angesehen werden, so war die allgemeine Losung: Reformation, Aufhebung dieses Unwesens!

Die Päpste durften sich schon deshalb einem solchen Umschwunge günstig zeigen, weil mit der Einführung einer strafferen Sittenregel größere Abhängigkeit von Rom eintreten mußte. Rom war die Hauptstadt der Welt: Alles erschien heilsam, was es in dieser Eigenschaft befestigte. Der erneuerte Gehorsam der Geistlichen würde eine Erfrischung der Abhängigkeit aller Christen herbeigeführt haben. Aber Rom auch hätte mit gutem Beispiele vorangehen müssen, und das war der große Schritt zu dem sich weder Päpste noch Cardinäle entschließen konnten. Und wer die römischen Zustände genauer kennt, wird einsehen, es hätte sich nicht thun lassen. Es wäre eine Zumuthung gewesen, als wollte man von Paris heute verlangen, es sollte der Erfindung der Moden entsagen, alle liederlichen Männer dort sollten gesittete Leute werden, alle Diebe ehrlich, alle Dirnen stille Jungfrauen. Wer Paris

kennt, wird sagen, es geht das nicht. Und so auch ging es in Rom nicht, daß Papst und Prälaten sich zu einfach christlichem Wandel bequemten. Daß es aber nicht ging, darin liegt die Ursache warum die Hälfte Deutschlands abfiel von der römischen Kirche.

Das Wort Reformation war im Anfang des 16. Jahrhunderts die Parole wie Constitution etwa im Beginne des unsrigen. Man fühlte den elenden Zustand, und das, was man unter dem Worte verstand, sollte Abhülfe bringen für alles Uebel. Man setzte in Verbindung damit den Gedanken an ein allgemeines Concil, auf dem die Völker selbständig ihren Glauben neu festsetzten und die Kirche von Grund aus neu gestalteten: eine Vereinigung der edelsten geistigen Kräfte aller Nationen, deren Entscheidung sich Papst, Fürsten und Völker zu fügen hätten. Man wußte nicht recht, wie und wo und wann, aber man drang darauf. Und diese Idee, die zu hoch und allgemein war, als daß bestimmte Leute auf ihre Verwirklichung hätten losarbeiten können, weil dies oder jenes Vortheilhafte dabei herausgekommen wäre, sondern die Jedermann nur in der Ferne als eine Art irdisches Strafgericht bei allgemeiner Umkehr zu reineren Lebensformen vorschwebte, zündete in Deutschland plötzlich und führte den Umschwung und die Kämpfe und Erfolge herbei, die wir heute als einziges Ereigniß zusammenfassend die Reformation nennen. Für uns bedeutet Reformation eine geschichtliche That, für das 16. Jahrhundert enthielt das Wort eine Fülle idealer Wünsche und Erwartungen.

Man wird, wenn man sich mit der Geschichte der romanischen Völker lange beschäftigt hat, ohne es verhindern zu können in moralischen Dingen zu einem künstlichen Standpunkte hinaufgetrieben. Man sieht, wie das Schöne, oft selbst das Gute und Große aus den frevelhaftesten Verhältnissen und Menschen aufsprießt, und man hört endlich auf zu verurtheilen. Man betrachtet blos. Die Gerechtigkeit scheint es zu verlangen. Man kommt soweit sogar, Männer wie Savonarolo, der doch nichts that als aus

edelstem Beweggrunde das Treiben der Welt beim rechten Namen zu nennen, und todesmuthig eine Umkehr herbeizuführen suchte, als Störenfriede anzusehen, die mit rohen Händen in ein harmonisches Gewebe packen. Goethe verurtheilt ihn so gegenüber Lorenzo dei Medici, der im Vergleich zu Savonarola's edelster Reinheit doch kaum genannt zu werden verdiente. Savonarola war es, den Luther für seinen Vorkämpfer erklärte. Aber soweit Luther von Savonarola unterschieden ist, soweit ist Deutschland unterschieden von Italien. Savonarola war wie ein Wassertropfen der vergebens auf einen glühenden Stein fiel, Luther ein fruchttragendes Korn, das zur rechten Zeit in empfänglichen Boden gelegt wurde.

Deutschlands innere Zustände erscheinen Anfang des 16. Jahrhunderts der Art, daß seit fast unvordenklicher Zeit keine Einwirkung nach Außen geübt worden war. Deutschland lieferte die Armeen für die kriegführenden Fürsten des übrigen Europa's, aber sie kämpften nicht für ihr Vaterland. Die Landsknechte ließen sich für Geld gegen jeden Feind führen. Einen Willen zu äußern als deutsche Nation, fühlte man sich nicht im Stande. So eng und seltsam verschränkt waren die Fesseln, in denen Land und Volk lagen, daß man sich, angegriffen von Außen, nicht einmal hätte vertheidigen können. Aber es griff Niemand an. Die Kriege, die Kaiser Max gegen Frankreich führte, mußte Burgund, seine italienischen Feldzüge Mailand bezahlen. Was er aus Deutschland erhielt war wenig. Das Land, das vereint stärker gewesen wäre als jede Nation der Welt, lag damals in unendliche Stücke zerspaltet thatlos da, erfüllt von den ewigen Fehden all dieser kleinen Mächte untereinander. Daß der Kaiser nichts dreinzureden hatte, verstand sich von selbst. Albrecht Dürer schrieb nach Hause, wie man in Venedig den deutschen Kaiser als machtlos verspottete; zu Hause aber machte man es nicht besser. Es liegt nichts Aggressives in der deutschen Natur. Nur wehren will man sich. Und so saß jeder auf seinem Fleck: Bürger, Ritter, Fürsten und Geistliche,

Jeder bemüht, sich zu sichern, Jeder mit seinen Gedanken nach innen gewandt. Und weil kein äußerer Anstoß daran rüttelte, war der Zustand ein reicher und üppiger. Machiavelli, als er auf einer seiner diplomatischen Reisen unsere Grenzen berührte, schrieb ein Buch über Deutschland, worin er es den Italienern, wie Tacitus Germanien den Römern einst, als ein beglücktes, in seiner Vortrefflichkeit beneidenswerthes Musterland schilderte.

In diese Stille hinein kam von Italien her der Strom des neuerschlossenen antiken Geistes. Kein Volk ist fähiger, geistigem Einflusse sich hinzugeben, als das unsere. Gierig wurde aufgesogen was über die Alpen kam und als eigener Besitz weiter verarbeitet. Eine unwillkürliche Verbindung derer entstand, welche die neuen geistigen Kostbarkeiten gewonnen hatten oder zu erlangen wünschten, eine Art freier Genossenschaft, die ohne Rücksicht auf Wohnort und Geburt sich über das Land verbreitete. Man hielt zusammen: ohne Zweck, ohne Ziel, ohne Geheimnisse, aber in dem Gefühle sich begegnend, daß Deutschland in einer unwürdigen Lage sei und daß es anders werden müsse. Früher hatte der Kaiser die ganze Welt beherrscht, jetzt war er verachtet. Ungeheuere Summen gingen aus dem Lande nach Rom jährlich, um dort ohne Nutzen für uns verthan zu werden. Eine zahlreiche Geistlichkeit in Deutschland selber hatte die besten Striche als ewiges Eigenthum inne. Voll Scham sah sich der Einzelne, der all das begriff und gern geändert hatte, machtlos diesen Zuständen gegenüber, und wenn er zu den mächtigsten im Lande gehört hatte.

Zu praktischen Gedanken, wie wir sie heute bei jeder socialen oder politischen Bewegung verlangen, verdichtete sich diese Unzufriedenheit jedoch nicht. Hutten, der am heftigsten und deutlichsten schreibt, sagt nirgends etwas das uns heute als thunlich einleuchtete und eine Umgestaltung der Verhältnisse herbeigeführt haben könnte. Gesetz, Ordnung und Herkommen wollte Niemand antasten. Auch drängte nichts zu augenblicklicher Regung. In jenen Zeiten, wo

7*

der Verkehr so gering war, daß, was im Süden des Landes sich ereignete, erst nach Monaten langsam, langsam zur Kenntniß des Nordens gelangte, wo die Nachrichten meistens nur als dunkle Gerüchte weiter liefen, waren politische Wünsche von schwacher Triebkraft. Aber die classische Bildung und die Freiheit der Gedanken griffen weiter und weiter um sich, und der Boden, der ihnen am bequemsten lag, war die Masse der Geistlichen selber, die an Nachdenken gewöhnt und mit der Fähigkeit begabt, das Gedachte auszusprechen, die neuen Ideen bereitwillig aufnahmen und verarbeiteten.

Es ist schwer, sich heute eine Vorstellung von der Macht und der Ausbreitung der damaligen Geistlichkeit zu bilden. Wir haben auch im katholischen Deutschland heute nichts mehr was sich nur von ferne zum Vergleiche böte. Selbst Italien, das doch von Mönchen und Abbaten erfüllt zu sein scheint, würde, verglichen mit dem Zustande jener Zeiten, leer erscheinen. Die Dinge standen so, daß man, in der Uebertreibung redend, hätte sagen können, halb Deutschland gehörte der Geistlichkeit, wie man heute sagt, die Armee des Landes zehrt das halbe Budget auf. In der That, unsere stehenden Heere lassen die Stellung der Geistlichen im 16. Jahrhundert am ehesten begreifen. Man denke diese Hunderttausende von Soldaten, vom Bauernsohne an der niedrigsten bis zu den Spitzen des Adels an der höchsten Stelle, in Religionsbeamte verwandelt. Lauter einzelne, aber in sich aufs festeste gegliederte Menschen, die mitten im Lande sitzend von seinen Gesetzen dennoch befreit sind und über allen Andern den günstigsten Platz einnehmen. Man denke die Casernen als Klöster, die Festungen als Bischofssitze, und nun weiter die ganze Masse nicht etwa als direct vom Staate unterhalten, sondern jede Caserne, jede Festung so reichlich mit Land und arbeitenden Unterthanen ringsum dotirt, daß nicht nur der tägliche Unterhalt davon bestritten werden kann, sondern noch genug übrig bleibt um nach Rom davon zu senden

oder es zum eigenen Ueberflusse aufzuspeichern. Und endlich, dieser Besitz geschützt wie keiner im Lande und täglich zunehmend durch Schenkungen aller Art. Reich waren diese Herren. Muse hatten sie, sich mit geistigen Dingen zu beschäftigen. Aus allen Familien recrutirten sie sich. In alle Angelegenheiten waren sie verwickelt. Es war nichts Geringes, eine solche Macht von Rom aus zu commandiren, denn auf ihr beruhte in den Ländern das Ansehen der Kirche. Und nun, diese Geistlichkeit, die keine äußere Gewalt zum Sturze gebracht hätte, denken wir uns plötzlich selber zuerst die neuen Gedanken aufnehmend und eine Reformation der römischen Wirthschaft im nationalen Geiste begehrend. Was Deutschland als politischer, nach außen wirkender Macht so hindernd im Wege stand, die Zersplitterung, die Souverainetät fast jeder Stadt und jedes Herrensitzes, kam ihm bei der geistigen Bewegung nun zugute. Es gab keinen centralen Willen, von dem aus man sie hätte unterdrücken können. Hätte der Kaiser anders regieren wollen als durch Bitten und Vorstellungen, so hätte er Deutschland zuvor erobern müssen. Es war, abgesehen von seiner Unbehülflichkeit als Ganzes, so frei im Einzelnen und so kunstreich zusammengefügt, daß von der Durchführung allgemeiner Maßregeln ohne den guten Willen der Leute keine Rede sein konnte. So war der Boden beschaffen, auf dem Luther erschien. Der Anstoß der von ihm ausging, war ein so ungeheuerer und widerstandsloser, daß innerhalb der zehn Jahre zwischen 1520 und 30 in Deutschland eine Veränderung der Verhältntsse eintrat, wie sie zwischen 1806 und 1815 nicht durchgreifender gewesen sein kann.

Ganz anders stand es mit dem übrigen Europa. In Frankreich saß der König inmitten eines mächtigen, oft widerspenstigen, aber wenn es sich um die Ehre des Landes handelte so gefügigen Volkes, daß weder Adel noch Städte den Gehorsam zu verweigern wagten. Die Geistlichkeit war in seiner Gewalt. Zu Bologna im Jahre 1515 hatte Leo der Zehnte Franz dem Ersten das Be-

setzungsrecht der geistlichen Stellen überlassen müssen. Der König ward dadurch in den Stand gesetzt, geleistete Dienste mit reichen Abteien und Bischofssitzen zu belohnen. Die französischen Cardinäle bildeten in Rom eine für den König kämpfende Colonne. Franz der Erste war Herr seines Landes; nur geringe Summen flossen nach Rom von Frankreich aus. Er konnte die Bewegung der Geister nicht hindern, so frei war man immer noch, aber er konnte vorbauen daß öffentlich nichts geschähe was seine Macht schmälerte. Deshalb, als in Deutschland die Dinge soweit gediehen waren, daß die geistlichen Besitzthümer zu einer Art vogelfreier Beute wurden, bei der ein Jeder zuzugreifen suchte während keine Autorität Einhalt zu thun Gefallen trug, denn Städte, Fürsten und die geistlichen Herren selber verwandelten die Güter der Kirche in ihren Privatbesitz, betrachtete Franz die Reformation in seinen Staaten als Rebellion und behandelte diejenigen danach, die er als Schuldige zu ertappen für gut befand. In Frankreich sind unter ihm die ersten Ketzer verbrannt worden.

Fand in Frankreich aber die Bewegung trotzdem immer noch Eingang und Verbreitung: den wunderbarsten Gegensatz gegen Deutschland bildet Spanien. Während die Deutschen durch geschichtliche Entwickelung und Nationalcharakter langsam der Reformation zugedrängt wurden, brachten die Geschicke des Landes sowohl als die Eigenthümlichkeiten der Denkungsart bei den Spaniern gerade das Entgegengesetzte hervor. Einer der glänzendsten Abschnitte in Buckle's Geschichte der Civilisation zeigt, wie fanatische Anhänglichkeit an Fürsten und Religion der Grundzug des Charakters und die Quelle der Größe und des Verfalls für dieses Volk sei. Nicht nur daß die Spanier sich Anfangs ablehnend gegen die neue Lehre verhielten: sie allein sind es gewesen, durch deren Hülfe in späteren Zeiten die ungeheuren Versuche der habsburgischen Dynastie, Deutschland zum Katholicismus zurückzuzwingen, möglich wurden.

Denn lange Jahre schon bevor es bei uns sich regte, war in Spanien die Inquisition in Thätigkeit gewesen. Als gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts Ferdinand und Isabella die Mauren völlig nach Afrika zurückgeworfen hatten, war das Königreich von Muhamedanern, Mauren und Juden dermaßen überschwemmt, die sich durch Betriebsamkeit nicht nur oft über die Spanier selbst erhoben, sondern ebenso oft sich durch Heirathen mit ihnen verbunden hatten, daß die Nation eine Reinigung des Landes verlangte. Christen allerdings waren diese Mauren und Juden oft geworden, massenhafte Uebertritte hatten stattgefunden, aber das gerade machte sie um so unerträglicher. Und indem dazu kam, daß ihre Reichthümer den König zu reizen begannen, wurden auf sein Betreiben die geistlichen Gerichte eingesetzt, welche darüber zu erkennen hatten, ob die, die sich Christen nannten, auch Christen seien. Der Papst selber, als er die Bulle erließ durch welche die Inquisition errichtet wurde, that es mit Widerstreben und warnte vor Mißbrauch.

Bald genug handelte es sich bei den Opfern dieses Gerichts nicht mehr um Juden und Heiden. Die Begeisterung für die reine Lehre wurde zu einer krankhaften Sucht. Jahrhunderte lang hatte man gegen die Ungläubigen gekämpft: was eintrat, war nur eine Fortsetzung dieser Kämpfe. Die Inquisition war populär in Spanien, man verlangte Scheiterhaufen wie man Stierkämpfe begehrte. Zwischen den Jahren 1480 und 1517 sind in Spanien 13,000 Ketzer wirklich und 8700 im Bilde verbrannt worden, 170,000 mit geistlichen Strafen belegt, und innerhalb 40 Jahren in Sevilla allein 45,000 durch Feuer getödtet. Auf Alles erstreckte sich die Verfolgung, was der reinen Lehre Schaden bringen könnte. 6000 Bücher wurden in Salamanca einmal auf einen Schub, während der neunziger Jahre, in Asche verwandelt.[27] Lesen und Schreiben ward auf ein Minimum beschränkt; griechische und hebräische Bibeln wurden ganz verboten. So gesinnt war die

Geistlichkeit, gegen die Columbus zu kämpfen hatte. So standen die Dinge ehe man nur an Luther dachte. Als dessen Auftreten dann aber Manche mit sich fortriß und für Alle die Gefahr der Ansteckung entstehen ließ, erhob sich die Inquisition mit solcher Energie dagegen, daß die Geschichte der spanischen Reformation nur von einzelnen Märtyrern, nirgends aber von einer Bewegung des Volkes erzählen kann.

Nur Italien besaß politisch und geistig die Bedingungen, die eine der deutschen ähnliche Freiheit gewährten. Auch waren die Päpste dort verhaßt genug und unzählige Gelegenheiten hätten sich geboten, ihre Herrschaft umzustoßen. Allein man war daran gewöhnt. Zu einem Feuer, wie es in Deutschland ausbrach, mußte sich, wie bei der Bildung eines Torfmoores, Jahrhunderte lang alles geistige Wachsthum in Brennstoff verwandelt haben. In Italien aber brannte es seit ewigen Zeiten schon unaufhörlich. Es war kein Vorrath da an Material. Das politisch bewegte Leben füllte die täglichen Gedanken der Leute aus. Es herrschte nicht die stille brütende Atmosphäre wie in Deutschland. Man war zu fanatischem Losbruche täglich bereit, wie in Florenz geschehen war, die Begeisterung ließ sich auf einzelne Jahre sogar frisch erhalten, endlich aber fiel man doch in die ironische Gleichgültigkeit gegen das Priesterunwesen zurück. Dabei hing überall der politische Zustand zu sehr mit den einmal bestehenden römischen Verhältnissen zusammen, als daß man eine Aenderung gewünscht hätte. Venedig, Florenz, Neapel, Mailand wollten ihre Cardinäle in Rom haben und sahen deren glänzendes Auftreten als dienliches Mittel zur Erhaltung ihres Einflusses an. Außerdem, Niemand war lüstern in Italien nach den Kirchengütern. Alles war zu fest geordnet und dem allgemeinen Vortheile gemäß eingerichtet. Am meisten in Rom, dessen Wohlstand auf dem weltlichen Treiben der Prälaten gänzlich beruhte und das mit eigenen Kräften die Summen nicht aufzutreiben brauchte, die von den großen Herren ausgegeben

wurden. Die Beschwerden betrafen immer nur einzelne Punkte. Uebergriffe waren es die man rügte, keine Umgestaltung von Grund aus begehrte man. Ja, nicht einmal die Möglichkeit einer solchen Verwandlung war den Leuten denkbar. Ihr Haß ging auf bestimmte Persönlichkeiten. Nicht ausrotten, nur beschneiden wollte man das wilde Holz. Die Päpste gaben sich Mühe, sie setzten zuweilen an, zum Schneiden aber kam es nicht. So äußerlich nahm man die Dinge in Rom, daß dem Auftreten Luthers die gemeinsten Gründe untergelegt wurden. Nicht aus Haß, sondern weil man ihn nach sich selber beurtheilte. Luther habe Lärm geschlagen, meinte man, weil seinem Orden die Einsammlung des Ablasses entzogen worden wäre. Leo hatte die Erhebung dieser Gelder einem Genueser Hause überlassen als Abschlagzahlung für in früheren Zeiten vorgeschossene Summen. In Genua erinnerte man sich, daß die Augustiner, deren altes Vorrecht das Einsammeln des Ablasses war (und denen Luther angehörte), zu bedeutende Procente zurückzubehalten pflegten, und übergab den Dominicanern den Handel. Nun trat Luther auf gegen den Ablaß. Es wäre jetzt, so sah man in Italien die Sache an, eine kaufmännische Unredlichkeit von Seiten des Papstes gewesen, den Genuesern nicht auf jede Weise zu Hülfe zu kommen und ihnen die Eintreibung des Geldes zu ermöglichen. Die Leute hatten dafür gezahlt und waren überdies Leo's Verwandte. Auch hätte der Papst in der That kein Geld gehabt, den Ausfall selber zu decken. Deshalb kein Bedenken im Vatican: Martin Luther mußte zu Boden geschlagen werden, er empörte sich gegen die Kirche. Man decretirte Anwendung der kräftigsten Mittel. Leo verfuhr von Rom aus gegen Deutschland wie etwa Kaiser Nikolaus gegen eine ferne Provinz verfahren haben würde, die wegen Ueberbürdung und sonstiger erlittener Ungerechtigkeit die Constitution proclamirt hätte. Erst Gehorsam, dann Untersuchung. Niemand in Rom und Italien aber, als die lutherische Bewegung ihren Anfang nahm, dachte im

entferntesten daran, daß dies der Beginn einer Reformation werden könne. Und so, während in Deutschland Alles auf den Kopf gestellt und die allgemeinen Verhältnisse in kurzer Zeit so gründlich verändert worden waren daß eine Wiederherstellung des alten Zustandes nicht mehr möglich war, regte sich in Italien weder ein Gefühl der Zustimmung noch der Nachahmung.

In Deutschland erfüllte der Geist Luthers alle Schichten der Gesellschaft. Auch er wurde Anfangs von denen verkannt die sich als Vertreter des Fortschritts an der Spitze der Bewegung hielten. Man wußte nichts von ihm und hegte Mißtrauen, bald aber drang die herrliche Natur des Mannes durch. Luther ging der Sache auf ächt deutsche Weise zu Leibe. Savonarolo wollte die Florentiner einexerciren gleichsam zu einem besseren Leben, predigte praktische Moral und behielt die Theologie für sich zurück. Luther machte es umgekehrt. Was geht uns Deutsche ein römischer Papst an? fragt er. Was uns die Cardinäle? Wer hat diesen Leuten überhaupt das Recht gegeben zu stehen wo sie stehen? Was weiß die Bibel von einem Papste? Es giebt keine angeborene geistige Abhängigkeit von Rom. Es giebt keine Autorität der Kirche ohne die Bibel. Sie allein enthält die Religion. Jedem freien Manne ist es erlaubt in ihr zu suchen was ihm frommt. Was Savonarola erst in der höchsten Bedrängniß, mehr zu seiner Vertheidigung als zur Belehrung des Volkes aussprach, daß die Ueberzeugung der eigenen Brust höher zu achten sei als der Papst, damit fing Luther an, und nicht allein für sich selbst, sondern für alle Menschen beanspruchte er die Freiheit, sich Gott gegenüber auf das Gewissen allein zu berufen. Rom, Papst, Cardinäle, Hierarchie, Alles mit einem Gedanken als falsche Waare bei Seite gekehrt. Frisch anknüpfend an die eigenen Worte Christi, wie sie die Bibel enthält, war es keine neue, doch nur wieder in Formeln gebannte Lehre mit der er kam, sondern die Rückkehr wollte er zum ersten Zustande, wo Jeder mit den Aussprüchen Christi in der Brust sich

selbst seinen Glauben zimmerte. Kein Unterschied waltete fortan zwischen Laien und Geistlichen. Jeder war Geistlicher der sich vom Geiste erfüllt fühlte. Und indem diese Lehre aus dem Munde eines gesunden Mannes floß, der wie ein Zauberer die Gemüther mit sich fortriß, von den deutschen Fürsten bis zu den Bauern abwärts die seine Sprache verstanden, drang sie ein wie Feuer in dürres Holz und erregte den Sturm, der sich plötzlich als eine Empörung gegen den Papst und das römische Wesen zeigte wie sie seit dem Bestehen der katholischen Kirche nicht erlebt worden war.

Es ist auffallend, wie selbst dann noch, als die Wichtigkeit der deutschen Verhältnisse erkannt worden war, die italienischen Politiker jener Tage nur die politischen Veränderungen ins Auge fassen, die äußerlich als die ersten Folgen der Bewegung zu Tage traten. Fürsten und Städte seien beutegierig nach dem fetten Kirchenbesitze, raisonnirte man; die niederen Geistlichen verlocke die Freiheit, ungestraft ins bürgerliche Leben eintreten zu können; die geistlichen Fürsten hätten gern ihre zeitliche Herrschaft in eine dynastische verwandelt; Niemand in Italien erwähnt auch nur, was die stärkste von den treibenden Mächten war, die allgemeine Ueberzeugung.

Es ist nicht zu leugnen, die politische Seite der Dinge war auch für die Deutschen oft das Vorwiegende. Städten und Landesherren kam die Gelegenheit sehr zu Passe, im Eifer für den neuen Glauben die Kirchengüter einzuschlucken. Sie wollten und konnten den Zuwachs an innerer und äußerer Freiheit nicht wieder aufgeben, den sie der neuen Lehre verdankten. Vielleicht hätten die Dinge ein schlimmeres Ende genommen, wäre Franz der Erste Kaiser geworden. Da er unterlag, kam den deutschen Reformirten seine Unterstützung zu Gute. Die er, wären sie seine Unterthanen gewesen, zu vernichten gestrebt haben würde, beförderte er in ihrer Widerspenstigkeit gegen den Kaiser. Und Karl, dem die hülfreichen Kräfte der deutschen Fürsten unentbehrlich waren, sah sich gezwungen, seinen rebellischen Unterthanen Versprechungen zu geben

statt sie mit Gewalt unter die Herrschaft der Kirche zurückzuführen. Man hört oft im Tone des Vorwurfs sagen, Karl sei kein deutscher Kaiser, sondern ein spanischer König gewesen, der weder deutsch gesprochen noch in Deutschland gewohnt habe: die Deutschen selber zwangen ihn dazu, sich auf seine außerdeutschen Völker zu stützen. Als sie ihn wählten, war seine beste Empfehlung, daß man von ihm erwartete, er werde dem Lande so wenig als möglich zur Last fallen. Karl war es nicht zu verdenken, wenn er in Zukunft sein Bestreben darauf richtete, den Deutschen zu zeigen daß er ihr Herr sei, die Deutschen aber hatten das bessere Recht für sich, wenn sie mit dem römischen Priesterregimente zugleich die weltliche Macht eines Kaisers nicht mehr dulden wollten, die, ihrem Wesen nach aufs innigste verwandt mit jener geistlichen Gewalt, jetzt gerade mehr als jemals unnatürlich und fremd erschien. Denn die Dienste die vom Volke gefordert wurden, sollten offenbar nicht im Geiste des ächten Kaiserthums zum Besten des Vaterlandes verwendet werden.

Das verstand man vielleicht in Italien, tiefer ging man nicht. Darauf hin machte man Pläne. Was das Dogma anbelangte, das heute Katholiken und Protestanten eigentlich scheidet, so wurde es als ein Punkt betrachtet, über welchen man sich, wenn nur erst bei den übrigen eine Vereinigung erzielt worden wäre, ohne Zweifel verständigen würde. Denn die Protestanten (um diesen Namen, der später aufkam, jetzt schon anzuwenden) erschienen nur in dem politischen Theile ihrer Forderungen fest und einverstanden, während innerhalb ihres neuen Glaubens alsbald verschiedene Meinungen ausgesprochen und mit Heftigkeit verfochten wurden, als deren nothwendiges Ende die Rückkehr unter die alte geistliche Botmäßigkeit erschien.

Deshalb, so sehr die deutschen Zustände Leo dem Zehnten am Herzen lagen, dürfen wir keinen Zweifel hegen, daß ihm seiner Zeit die Vertreibung der Franzosen aus der Lombardei und das

Emporbringen seiner Familie eine tausendmal wichtigere Angelegenheit war, und daß auch Papst Clemens' schlaflose Nächte und der Aerger, an dem er zuletzt zu Grunde ging, nicht durch die deutschen Ketzer verursacht wurde. Wenn Clemens den Siebenten ein der katholischen Kirche zugefügter Verlust erschütterte, so war es der Fall von Rhodus, das in die Hände der Türken gerieth. Das war unwiederbringliche schmachvolle Einbuße. Deutschland verloren zu geben, wäre ihm nie in den Sinn gekommen. Was ihn mit Furcht erfüllte Deutschlands und Luthers wegen, war das Drängen auf ein Concil. Nichts wäre vielleicht damals noch ein stärkerer Stöß gegen Luther gewesen, im Interesse der römischen Kirche, als eine allgemeine Versammlung, der sich jeder hätte unterwerfen müssen. Die Deutschen wären zuletzt doch in der Minorität geblieben, glaube ich, denn die Sache würde sich bald genug so gedreht haben, daß, abgesehen von allen Verbesserungen der Kirche, die Romanen den Germanen keine Zugeständnisse gemacht hätten. Clemens aber wollte das Concil nicht aus ganz privaten Ursachen: er zitterte vor dem Gedanken, daß dort die Frage seiner unehelichen Geburt zur Sprache käme. Diesen Flecken konnte er nicht von sich abwaschen, hatte er doch einen florentiner Bürger, der nur daran zu tippen wagte, enthaupten, und durch glaubwürdige Zeugen beschwören lassen, daß seine Mutter mit Giuliano dei Medici heimlich verheirathet gewesen sei.

Dazu kam, daß, weil Deutschland keinen Mittelpunkt hatte und nur Einzelnes verlautete von dem was vorging, die Bewegung von Italien aus betrachtet geringer erschien als sie war. Man begriff die Bedeutung der Bibelübersetzung nicht und des plötzlichen Eintretens der deutschen Sprache in geistigen Dingen, wo bisher nur das Lateinische gewaltet. Alle Stände fühlten sich in nationalem Sinne neu verbunden, denn Luther handhabte die Sprache mit einer Kraft und Schönheit, daß seine Bibel nicht blos ein gelehrtes Werk, sondern wie ein Gedicht war, das überwältigend

den Menschen in die Seele drang. Wir sind, so hoch wir diese Arbeit verehren, heute kaum im Stande die Wirkung in uns selbst zu empfinden, die Luthers Werk bei seinem Erscheinen ausübte. Heute ist die Sprache in der es geschrieben ist, zum kalten, theologischen Kanzleistyl geworden, damals war sie die Blüthe dessen was in den Straßen und Häusern allen Zungen geläufig war.

Wie sollte dergleichen in Rom oder von den Cardinälen begriffen werden, die, wie Aerzte in ein inficirtes Land, zu uns kamen um die Krankheit an Ort und Stelle kennen zu lernen und mit geeigneten Vorschlägen sich wieder einzufinden. Genährt wurde die Täuschung, der man sich im Vatican hingab: es werde möglich sein, wenn Gewalt nicht fruchtete, durch Nachgiebigkeit vielleicht eine Wiedervereinigung herbeizuführen durch die Bereitwilligkeit der Deutschen, zu unterhandeln. Man stritt und disputirte, man übersah von beiden Seiten zuweilen, daß die einzige Concession welche die Reformirten hätte zufrieden stellen können, die Vernichtung der römischen Herrschaft war, und so zog sich die Sache hin, und während in Deutschland der umgestaltete Zustand der Dinge mit den Jahren bereits sich zu einem legitimen Verhältnisse zu befestigen begann, ward man in Rom immer unsicherer und unschlüssiger.

Schon unter Leo dem Zehnten war man zweifelhaft gewesen. Luthers Behauptung, daß den Päpsten das Recht nicht zustehe, für Geld Sünden zu erlassen, war eine Ueberraschung; man fing in Rom selbst erst an, die Frage zu studiren, und kam zu keinem sichern Resultate. Man war ferner nicht einig darüber, ob Luther frisch weg verdammt werden dürfe ohne vorher gehört zu sein. Leo schnitt diese Zweifel ab durch die Bulle in welcher Luther verurtheilt wurde, und der von ihm nach Deutschland gesandte Cardinal ging so weit, auf Luther öffentlich zu schimpfen und das Verlangen zu stellen, daß ihm das zur Reise nach Worms gewährleistete freie Geleit nicht respectirt würde.

Adrian der Sechste übernahm diese Händel mit dem festen

Willen, eine gerechte Entscheidung zu treffen. Als Kern des Widerstreites blieb die Frage bestehen, ob die ewige Seligkeit abhängig sei vom Glauben an die durch Christi Tod erworbene Vergebung der Sünden, oder ob gute Werke dazu treten müßten. Gute Werke aber ließen sich ersetzen durch Geld, und für Geld, so hatte Leo eigenmächtig festgestellt, könne der Papst die Strafe der Sünden erlassen. Adrian, ein strenger, in wissenschaftlicher Behandlung der Dinge alt gewordener Geistlicher von germanischem Blute, versuchte seine eigene Ueberzeugung an die Stelle der leichthin gegebenen Entscheidung seines Vorgängers zu setzen. Vergeben sollte die Sünde dem sein, stellte er auf, der ein gutes Werk thue. Vollbringe er es in vollkommener Weise, so trete vollkommene Vergebung ein, mangele etwas daran, so könne sie nur insoweit eintreten als sie durch diesen Mangel nicht beeinträchtigt werde. Diese billige Entscheidung, meinte er, müsse allem Streite ein Ende machen. Und vielleicht, hätte der Empörung der Deutschen gegen die Kirche nicht neben der theologischen Frage der gründliche Wille, die Abhängigkeit von Rom überhaupt abzuschütteln, zu Grunde gelegen, es wäre auf diese Auffassung hin eine Ausgleichung herbeizuführen gewesen, denn so weit ging selbst Luther nicht, das Princip der eigenen Forschung in der Bibel bis in die äußersten Consequenzen durchführen zu wollen. So frei und unabhängig er die Gemeinde hinstellt, ordnet er sie doch Geistlichen unter, denen er eine gewisse Macht beilegt über das Seelenheil ihrer Pfarrkinder. Adrians Versöhnungsversuch war der einzig ehrlich gemeinte der je von Rom ausging. Nur der Wahrheit und der Ehre Gottes zu Liebe suchte dieser Papst das wahre Beste der Christenheit, absehend von allen äußerlichen Verlusten die der Kirche daraus erwachsen könnten.

Aber die Cardinäle, in deren Mitte er darüber Rath hielt, begriffen ihn gar nicht. Er beseitige das Papstthum damit, warf man ihm ein. Die Päpste dürften das Recht nicht aus den Händen geben, daß durch sie allein der Weg zur Seligkeit erschlossen werde.

Habe Leo auch in der Uebereilung seine Bulle erlassen, was anerkannt wurde, so sei er, trotz seines Fehlers, als Papst unfehlbar, und was er gesagt könne nicht umgestoßen werden. Woher man das Geld nehmen wolle um die Genuesen zu entschädigen? Adrian ward überstimmt. Ja, Soderini, der damals noch bei ihm in Gunst stand, machte geradezu geltend, es sei wider das eigne Interesse, gegen die Pracht, das Wohlleben und die Sitten des römischen Hofes einzuschreiten, weil es den Anschein gewinnen würde, als habe Luther durch sein Geschwätz das durchgesetzt. Tief niedergeschlagen bekannte der Papst endlich seinen Freunden, die ihm am nächsten standen, er sei traurig daran, er sehe wohl ein daß es beim besten Willen außer der Macht der Päpste liege das Gute durchzusetzen.

Clemens der Siebente hielt natürlich Leo's Entscheidung aufrecht. Anderes aber verhinderte ihn, scharf gegen die Lutheraner einzuschreiten: die Streitigkeiten zwischen Rom und Kaiser brachen aus, die den Deutschen in solchem Grade zum Vortheil gereichten, daß, als nach zehn Jahren ein neuer Papst zu wählen war, die Lutheraner nicht mehr eine unbestimmte gährende Masse, sondern ein organisirtes Ganzes bildeten, daß allen Angriffen zu widerstehen den Muth und die Macht besaß.

Unter Clemens war die neue Lehre in Italien bekannter geworden. Schon 1524, auf dem Reichstage zu Nürnberg, klagt der Legat des Papstes darüber, daß Luthers Schriften im Venetianischen eifrig gelesen würden. In Savoyen und Mailand wachse die Bewegung der geheimen Verbindungen, schreibt Erasmus von Rotterdam in demselben Jahre, mit Besorgniß in die Zukunft blickend. Im folgenden Jahre wird in Lucca Ablieferung aller lutheranischen Bücher und deren Verbrennung anbefohlen. Das Wort Lutheraner gewann in Italien den Sinn, wie bei uns zu verschiedenen Zeiten die Beinahmen demagogisch, demokratisch, communistisch und ähnliche. Das schreckliche Unheil Roms war

durch ‚lutherische‘ Landsknechte herbeigeführt worden. Deshalb, als sich Florenz gegen den Papst erhob, suchte man mit ängstlicher Strenge den Verdacht dort von sich fern zu halten, als habe man ketzerische Hintergedanken. Jeder Disput über Glaubenssachen wurde verboten. Brucciolі, der im Verdacht stand lutherische Ideen zu hegen, kam kaum mit dem Leben davon. Am eifrigsten gegen ihn zeigten sich die Piagnonen und die Brüder von San Marco. Nicht den Abfall von der katholischen Lehre, sondern nur deren Erhöhung habe Savonarola gewollt, erklärten sie. Es ist wunderbar, daß auch in der Folge, während überall die neue Lehre auftauchte, die Florentiner nie die mindeste Neigung für sie zeigten.

Ein wichtiges Zeugniß aber ist uns aufbewahrt, wie die gebildeten, hochstehenden Männer sogar zu Florenz damals ganz in der Stille über Luther dachten. Guicciardini, wenn er in seinem Geschichtswerke den Namen erwähnt, spricht correct im römischen Sinne über ihn und verdammt das von ihm kommende Unheil. Aber es sind Privataufzeichnungen seiner Hand zu Tage gekommen, Hefte in die er um 27 und 28 gelegentlich seine Gedanken niederschrieb, da redet er anders. Nur ein einziger Wunsch sei in ihm lebendig, das Aufhören dieser verfluchten Priesterwirthschaft in seinem Vaterlande. Was ihn zwinge, sich bei geheimen Gedanken zu begnügen, seien, gesteht er offen ein, seine persönlichen Verhältnisse. ‚Immer, so lautet einer seiner Stoßseufzer, habe ich den Untergang des Kirchenstaates aus innerster Seele gewünscht, aber das Schicksal hat es gewollt, daß ich selbst mich unter zwei Päpsten nicht nur für die Vergrößerung ihrer Macht bemühen, sondern sie sogar zum Gegenstande meiner Wünsche machen mußte. Wäre diese Rücksicht nicht gewesen, so hätte ich Martin Luther wie mich selbst geliebt, denn ich hätte hoffen dürfen, seine Anhänger würden die verdammte Despotenwirthschaft der Geistlichen vernichtet oder ihnen wenigstens die Flügel beschnitten haben.‘

Die Mißachtung der römischen Zustände war so groß, daß es für solche Aeußerungen, die Liebe zu Martin Luther ebenfalls abgerechnet, gar nicht des Geheimnisses bedurft hätte. Clemens gab Macchiavelli den Auftrag, eine florentinische Geschichte zu schreiben. Macchiavelli spricht darin von den Neffen der Päpste und den Anstrengungen der ersten Priester der Christenheit, nicht die Kirche, sondern ihre Familien zu erheben. Aus diesen Neffen, sagt er, sind jetzt sogar Söhne geworden, und es bleibt den Päpsten nur noch übrig, wie sie darauf bedacht gewesen sind fürstliche Nachkommen zu hinterlassen, nun auch darauf zu denken, das Papstthum zu einer erblichen Würde zu machen. Und eine Schrift mit solchen Dingen darin ließ Clemens sich zueignen, als dessen Sohn Alessandro dei Medici vom Volke bezeichnet wurde. Der Papst kümmerte sich wenig um dergleichen historische Betrachtungen; er duldete, daß Filippo Strozzi an der päpstlichen Tafel selbst die Religion verspottete und sich in den argen Reden, die er führte, für schlimmer als ungläubig zu erkennen gab.[28] In den vom Vatican ausfließenden Schriftstücken wurde zu gleicher Zeit zwar der Mangel an Gottesfurcht, an Zucht und dergleichen in den tragischsten Ausdrücken welche die lateinische Sprache beherbergte, officiell beklagt und den Lutheranern gegenüber der Schein angenommen, als säße in Rom eine Versammlung ganz in den Pflichten ihrer hohen Sendung vertiefter heiliger Männer, gegen die sich die deutschen Empörer als eine sittenlose, verbrecherische Rotte erhoben hätte.

Clemens ging mit Tode ab. Farnese, den wir, wenn Giulio der Zweite ein weißer Löwe genannt wurde, einen weißen Fuchs nennen könnten, kam ans Ruder zu einer Zeit, wo die im Boden schlummernden Keime überall in Italien offenbar zu werden begannen und nothwendigerweise die bisher befolgte Politik gelegentlichen Einschreitens mit einer energischeren Behandlung vertauscht werden mußte. Durch die Landsknechte unter Bourbon sollen die

lutherischen Ansichten zuerst nach Neapel verschleppt worden sein. Jedenfalls muß die seit der Eroberung Roms fast ein Jahr lang dauernde Unfähigkeit des Papstes, als regierendes Oberhaupt der Kirche den leisesten Einfluß auszuüben, dazu beigetragen haben, den Italienern die Idee, daß sich auch ohne derartige Päpste leben lasse, als praktisch durchführbar zu beweisen. Um diese Zeit bildeten sich die ersten Gemeinden in Italien, und zwar in allen Theilen des Landes. Und gerade weil es sich nicht um den Raub von Kirchengütern, die Aufhebung der Klöster und den Gewinn von Rechten handelte, deren Besitz Fürsten oder Städte zur Ausbeutung des religiösen Umschwunges hätte reizen können, sondern da es den Leuten nur um den religiösen Inhalt der schwebenden Frage zu thun war, so konnten die, welche sich von ihnen ergriffen fühlten, nur solche sein, die ganz aus sich selbst auf diese Dinge hingelenkt, sie in ihrer Tiefe ergriffen. Sie dachten nicht an Auflehnung gegen die Kirche, sie wollten sie nur reinigen. Ihnen kam die Anschauung, die man im Vatican doch selber hegte, zugute, daß die deutschen Reformirten nicht als ausgeschieden aus dem Verbande der Kirche zu betrachten seien. Die katholische Lehre war damals so ungleich und vieldeutig, so wenig festgestellt in vielen Punkten, ihre Umgestaltung ward in Rom zumeist so sehr als dringendes Bedürfniß empfunden, daß diejenigen, welche sich eingehend mit solchen Fragen beschäftigten, selbst wenn sie dabei eigene, vom Herkömmlichen abweichende Ueberzeugungen gewannen, in keiner Weise als Feinde der katholischen Lehre erschienen. Hinneigungen zu Luthers Lehren bis auf einen gewissen Punkt war keine Ketzerei. Verkehr fand statt zwischen hervorragenden Reformirten und italienischen Laien und Geistlichen. Man suchte einander aufzuklären und die Bedingungen abzuwägen, unter denen man sich wieder vereinigen könnte. Dazu bedurfte es des Studiums. Die streitigen Punkte wurden historisch, philosophisch, politisch erörtert. Und so entstand eine Bewegung in Italien, sanft anschwellend und ohne Gedanken an Gewaltsamkeit,

deren Vertreter sich bis dicht an den Papst heran erstreckten, und auf die Art und Weise, wie vom Vatican aus die deutsche Sache behandelt wurde, den größten Einfluß hatten. Paul dem Dritten schien nichts näher am Herzen zu liegen als eine durch die mildesten Mittel herbeizuführende Erledigung. Cardinäle deren versöhnliche Gesinnung bekannt war, gingen hin und her zwischen Rom und Deutschland, und obgleich sie zurückkehrend das Feuer mehr ins eigene Gebiet trugen, statt es im fremden zu löschen, schien der Papst doch selbst seine Freude zu haben an der Lebhaftigkeit, mit der sich in Italien die bedeutenderen Kräfte mit der Lösung der großen Frage beschäftigten. Zwischen den Häuptern der Katholiken und Reformirten wurde freundschaftlich unterhandelt; aufgegeben wurde die brutale Befehlshaberei, mit der die Legaten unter Leo auftraten; von Unterwerfung auf Gnade und Ungnade nicht mehr die Rede. Den Vorschlägen der Lutheraner wurde in Rom aufmerksame Beachtung zu Theil, man machte Gegenvorschläge, der beste Wille ward gezeigt, und gegenseitig schien man nur das eine Ziel im Auge zu haben: Formeln ausfindig zu machen, die eine Art billiger Mitte hinstellend die Wiedervereinigung dem Wortlaute nach zuließen, ohne auf den genaueren Ausdruck dessen zu dringen was nebenher von beiden Seiten stillschweigend im Sinne behalten wurde. Die Nothwendigkeit einer schleunigen Reform wurde in Rom officiell anerkannt. Schonungslos deckte man die eigenen Schäden auf. Eine zur Feststellung dieser Uebelstände vom Papste eingesetzte Commission von Cardinälen faßte das Resultat ihrer Berathungen in einer Reihe von Sätzen zusammen, bei deren Auffassung sie kein Blatt vor den Mund nahm. Nur einen führe ich an: es sei ein Scandal, daß Cardinäle am hellen Mittage in weltlicher Kleidung in der Gesellschaft berüchtigter Frauen erblickt würden. Nicht an den Frauen übrigens wurde Anstoß genommen, sondern an der Qualität derselben. Wenn wir heute die Ehelosigkeit der katholischen Geistlichkeit besprechen, indem wir die zur

Entbehrung der Familienfreuden verurtheilten Einsiedler bedauern, so ist das ein Gesichtspunkt, den damals die Wenigsten hegten. Es handelte sich damals nur darum, die herkömmlichen Verhältnisse der Geistlichen mit Frauen aus Rücksicht auf die allgemeine sittliche Sicherheit in Ehen zu verwandeln. In Deutschland besonders drang man darauf, weil es den Bürgern der eigenen Frauen und Töchter wegen nothwendig schien. Denn daran dachte Niemand, den geistlichen Herren ihre Verbindungen überhaupt verbieten zu wollen oder es für schändlich zu halten wenn sie Kinder hatten.

Was Paul den Dritten jedoch bewog, so frei in Sachen der Religion vorzugehen, waren zumeist politische Gründe, die gewiß schon für Clemens den Siebenten maßgebend gewesen wären, hätte sich dieser dem Kaiser gegenüber nicht allzu abhängig gefühlt. Paul konnte mit besseren Kräften die alte Politik wieder aufnehmen, mit Frankreich gegen Spanien und mit Spanien gegen Frankreich zu operiren. Unter dem Vorwande, die beiden Feinde Franz und Karl zu versöhnen, bediente er sich ihrer Streitigkeiten zum eigenen Gewinn. Sein Interesse forderte, sie womöglich bei gleichen Kräften zu erhalten. Und da Frankreich mit der Zeit in eine immer nachtheiligere Stellung gerathen war, mußte Karl zurückgehalten werden vor zu bedeutendem Machtzuwachs. Dieser wäre ihm zu Theil geworden, hätte Deutschland sich ihm gefügt. Daher schon bei Clemens eine gewisse Sympathie mit den lutherischen Fürsten als politische Macht betrachtet. Paul aber ging weiter. Sein Bestreben war, mit den Deutschen unmittelbar in Verbindung zu treten und eine directe Verständigung herbeizuführen. Dagegen aber stemmte sich der Kaiser und suchte seinerseits ohne den Papst die deutschen Fürsten zufriedenzustellen. Nicht durch Rom sollten sie zu ihm, sondern durch ihn Rom wieder zugeleitet werden, er wollte sie nicht nur zu Katholiken wieder, sondern vor Allem zu seinen Unterthanen machen. Und so, indem Papst und Kaiser sich entgegenarbeiteten, beide nicht in der Lage, Gewalt anzuwenden,

brachte dies die Lutheraner in eine so glänzende Position, wie sie sie nimmermehr hätten erringen können, wären sie auf ihre eigene Energie angewiesen gewesen.

Dieser befriedigende Zustand dauerte so lange in Deutschland und Italien, als der Papst auf diesem Wege etwas zu erreichen hoffte. Für das geistige Leben Roms glückliche Zeiten, deren Ruhe und hoffnungsreiche Arbeitsamkeit in um so angenehmerem Lichte erscheinen, als die jämmerlichen Zustände unter Clemens vorausgegangen waren. In jenen Jahren von 1535 bis 40 schien die unbekümmerte Freiheit der Tage Leo des Zehnten zurückgekehrt zu sein, wo Alles erlaubt war und nichts verfolgt wurde. Paul der Dritte war ein Mann von Geschmack und liebte Glanz und prachtvolles Leben. Besser als Leo der Zehnte, der auf gut Glück oft Gesindel erhöhte und bedeutende Kräfte unberücksichtigt ließ, zog er eine Reihe ausgezeichneter Männer nach Rom und machte sie zu Cardinälen. Contarini, einen venetianischen Edelmann, der als Diplomat und Gelehrter im höchsten Ansehen stand; Polo, einen Verwandten der englischen Königsfamilie, der sein Vaterland aufgegeben hatte als Heinrich der Achte sich zum Oberhaupt der englischen Kirche machte; Bembo, als Gelehrter jetzt einer der ersten Männer Italiens; Morone, Sadolet, Ghiberti und andere: alle classisch gebildet, erfahren, und vom Geiste wahrhaft menschlicher Mäßigung erfüllt. Diese bildeten die Gesellschaft die im Vatican den Ton angab. Ihr Bestreben war, die große Versöhnung herbeiführen, durch welche die Lutheraner der römischen Kirche wiedergewonnen würden um durch ihren Eintritt belebend selber auf sie einzuwirken.

Diesen Männern stand auch Michelangelo nahe. Nicht daß er täglich mit ihnen verkehrt hätte und thatsächlich hineingezogen worden wäre in die Interessen die sie bewegten, aber der Grundzug ihres Strebens war der seinige. Er wußte was sie hofften, und hegte in seiner Seele die Gedanken, um deren Befestigung von ihnen gekämpft wurde.

Dennoch, gerade da wir Michelangelo mit ihnen verbunden sehen, läßt auch seine Stellung wieder erkennen, wie weit entfernt man im Süden war, das was im Norden geschah unmittelbar auf sich übertragen zu wollen. Man verhielt sich nicht zu Deutschland in theologischer Beziehung, wie in politischer etwa heutzutage ein Staat, der eine monarchische Regierung abschüttelnd sich an eine benachbarte Republik anschließen und ihre Formen zu den seinigen machen möchte. Es mag in Italien Manche gegeben haben die so dachten; die liberale Partei aber, als ein Ganzes betrachtet, theilte diese Ansichten nicht. So unabhängig wir Michelangelo finden, nichts verräth bei ihm feindliche Gesinnungen gegen Papst und römische Kirche; so versöhnlich Contarini, Polo und ihre Genossen erscheinen, die eine spätere Zeit geradezu lutherischer Umtriebe bezüchtigen konnte, so wenig dachten sie daran, von der Machtvollkommenheit des Papstes den geringsten Theil aufzuopfern und die deutschen Ideen an die Stelle der italienischen zu setzen.

Was auch hätte diesen hochgebildeten Italienern die Lehre Luthers gewähren können, das sie nicht schon besaßen? Den Deutschen schloß sich die Bibel wie ein Geschenk des Himmels zum ersten Male auf. Man stürzte sich in die religiösen Fragen wie auf goldhaltigen Boden, von dem früher Niemand recht gewußt, der plötzlich offen dalag und den Jung und Alt zu durchwühlen begann. In Italien stand es anders. Man bedurfte keines Zuwachses an Material dort. Sie kannten die Bibel längst, sie besaßen Dante oder Petrarca wenn sie sich mit der Phantasie in das Gefühl der Unsterblichkeit vertiefen wollten, sie hatten in den Werken der Kunst denselben Inhalt noch einmal, anders gestaltet. Michelangelo kommt in seinen Sonetten oft auf den Tod und Unsterblichkeit zurück. In philosophischer Ruhe aber schreibt er seine Gedanken nieder, so weit entfernt von der biblischen Gesinnung, ohne die man dergleichen in Deutschland gar nicht hätte berühren dürfen, daß er eher für einen Schüler Plato's als einen Christen gelten

würde, wenn nicht die nagende Unruhe, die ihn über seine eigene Würdigkeit erfüllt, zeigte, wie sehr er es dennoch sei.[29]

3.

Ein Ereigniß das in jene Tage fällt, läßt Michelangelo's tiefste Gedanken in dieser Richtung zu Tage treten. Sein Bruder Buonarroto starb und bald diesem nachfolgend, uralt, sein Vater. Ganz genau läßt sich die Zeit nicht angeben, allein da wir wissen, daß Buonarroto vor dem Vater starb, und daß dieser sein Leben bis auf zweiundneunzig Jahre brachte, und da sein Geburtsjahr bekannt ist, so ergiebt sich daraus das Jahr 37 oder 38 als sein Todesjahr. Es findet sich aufgezeichnet, daß einer der Brüder in Michelangelo's Armen an der Pest gestorben sei. Da dies nun Buonarroto gewesen sein kann, so muß dessen Tod allerdings etwas früher gesetzt werden als 1536.[30]

Ueber Buonarroto ist wenig bekannt. Michelangelo's Briefe an ihn aus den früheren Jahren geben bei vielem Detail doch nur geringe Auskunft über seinen Charakter. Im Jahre 15 gehört er zu denen, welche den Thronhimmel trugen, unter dem Leo der Zehnte in Florenz einzog. Er wurde dafür mit dem Range eines Pfalzgrafen und mit dem Rechte belohnt, seinem Wappen die Mediceischen Kugeln beifügen zu dürfen. Weiter wissen wir nichts von ihm. Er allein von Michelangelo's Geschwistern hinterließ Kinder.

Näher steht uns der Vater. Lodovico scheint ein gutmüthiger, anspruchsloser, zugleich aber leicht zu beschwatzender und in Hitze gerathender Mann gewesen zu sein. Die Brüder steckten sich hinter ihn, um gegen Michelangelo etwas durchzusetzen. Zu Zeiten bricht dieser dann in Zorn darüber aus. In solchen Momenten wirft er ihnen vor, er habe sich stets nur für sie aufgeopfert, aber sie hätten es niemals erkannt. Bald jedoch kehrt er in seine natürliche

Stellung zurück, die nämlich, für sie zu arbeiten, und sie in die ihrige, sich das gefallen zu lassen.

Zwei Briefe Michelangelo's haben wir aus der Mitte der zwanziger Jahre,[31] welche zeigen, bis zu welcher Heftigkeit es innerhalb der Familie kommen konnte. Beide sind aus Florenz geschrieben. ‚Liebster Vater, lautet der erste, ich war sehr erstaunt, als ich euch gestern nicht im Hause antraf, und jetzt, da ich höre, daß ihr euch über mich beklagt und sagt, daß ich euch aus dem Hause getrieben hätte, erstaune ich in noch höherem Grade. Denn das weiß ich als gewiß, daß es mir vom Tage meiner Geburt an bis heute nie in den Sinn kam, weder wo es sich um Kleinigkeiten noch wo es sich um bedeutendere Dinge handelte, etwas zu thun das euch entgegen wäre. All meine Mühe und Arbeit habe ich nur euretwegen auf mich geladen, und ihr wißt wohl, seit ich von Rom wieder nach Florenz gekommen, daß ich nur immer euretwegen in Florenz geblieben bin und daß ich Alles was mir gehört als euer Eigenthum betrachte. Vor Kurzem, als ihr krank waret, habe ich euch doch erst das Versprechen gegeben, euch nie verlassen zu wollen, und jetzt muß ich erstaunen, wie rasch ihr Alles vergessen habt. Dreißig Jahre kennt ihr mich doch nun, ihr und eure Söhne, als den der ich bin, und wißt, wie ich euch wo ich nur konnte Gutes zugedacht und zugefügt habe.

‚Wie könnt ihr jetzt herumsagen, ich hätte euch aus dem Hause gestoßen? Das war das, was noch fehlte zu all dem Kummer den ich um andere Dinge gehabt, und Alles euretwegen. Das ist der Dank dafür.

‚Jetzt aber, sei geschehen was das will, ich will es gewesen sein der euch aus dem Hause getrieben hat, ihr sollt euch immer meiner geschämt und Schande durch mich erlitten haben, es soll so gewesen sein: ich bitte euch um Verzeihung, vergebt eurem Sohne und wenn er auch nie etwas getaugt und euch in Allem erdenklichen Nachtheil gebracht hat; noch einmal, bitte, vergebt mir, einem

Verbrecher wie ich einer bin, und laßt nicht die Schande auf mir sitzen, ich hätte euch aus dem Hause gejagt; denn mir ist mehr daran gelegen als ihr glaubt, und ich bin doch immer euer Sohn!

,Der Ueberbringer dieses ist Raphael aus Gagliano. Um des lieben Gottes willen und nicht meinetwegen bitte ich euch, kommt wieder nach Florenz, ich muß verreisen und habe euch vorher wichtige Dinge mitzutheilen, und kann nicht zu euch hinauskommen. Mein Diener Pietro hat sich mir selbst gegenüber nicht so benommen wie er sollte, ich schicke ihn morgen am Tage nach Pistoja, wo er bleiben soll; ich will nicht, daß in unserm Hause Unheil durch ihn entsteht. Ihr Alle, die ihr wußtet was er für ein Mensch sei, wovon mir nichts bekannt war, hättet mir früher darüber reden sollen, dann wäre dieser Scandal ungeschehen geblieben?

,Man drängt mich abzureisen, und ich kann es nicht ohne euch gesprochen zu haben. Ihr dürft nicht in Settignano bleiben. Bitte, laßt die traurigen Dinge auf sich beruhen und kommt.

Euer Michelangelo.'

Es scheint, als sei Pietro Schuld gewesen an dem Zerwürfniß. Da Antonio Mini im Jahre 1525 zuerst genannt wird, mag Michelangelo damals mit seinen Dienern gewechselt haben und das Datum des Briefes danach zu bestimmen sein.[32] Vor der römischen Reise 1525 oder der nach Carrara ereignete sich also diese Flucht des alten Buonarroti. Wie schön ist die Wendung, mit der Michelangelo, halb ironisch halb voll Trauer, sich zu Allem bekennt was ihm vorgeworfen wird, und Verzeihung erbittet wie ein Kind das wirklich Böses gethan hat.

Der zweite Brief aber zeigt den Fortgang der Sache. Lodovico ist nicht zurückgekehrt, sondern hat schriftlich geantwortet. Jetzt erträgt es Michelangelo nicht mehr. Er war ein Mann von beinahe funfzig Jahren und ließ sich von denen, die hinter seinem Vater steckten, nicht so mitspielen. Er wolle nur kurz das nöthigste erwiedern, schreibt er. Lodovico schreibe, daß er kein Geld aus-

gezahlt erhalten habe, weil er, Michelangelo, das untersagt. Aber der Vater werde von denen betrogen, in die er sein Vertrauen setze. Nur zu Lodovico's Bequemlichkeit sei Alles so eingerichtet worden, der nicht mehr wisse was er wolle. Habe er dem Vater aber Kummer gemacht, so habe dieser das Mittel gefunden, sich dafür zu rächen. ‚Ganz Florenz weiß ja, fährt er mit ironischer Bitterkeit fort, daß ihr ein reicher Mann seid, und von mir, wie ich euch mein Lebtag bestohlen habe und Strafe dafür verdiene; ihr aber werdet großes Lob dafür einärnten. Sagt den Leuten was ihr wollt, aber schreibt mir nicht mehr, den es würde mich an der Arbeit hindern wenn ich euch jetzt vorerzählen sollte was ihr seit 25 Jahren von mir empfangen habt. Es wäre mir lieber wenn ich es euch nicht zu sagen brauchte, aber ich kanns nicht ändern daß ich es euch sagen muß. Nehmt euch in Acht vor denen, vor denen ihr euch in Acht zu nehmen habt, einmal im Leben stirbt man nur und kehrt nicht zurück um gut zu machen was man verfehlt hat. Habt ihr deshalb so lange gelebt, um so zu handeln? Gott sei mit euch. Michelangelo.‘

Man fühlt, wie der Brief nicht allein für Lodovico geschrieben war. Leider fehlt jede Nachricht über den Verlauf der Sache. Unter denen, vor welchen der Vater sich in Acht nehmen solle, sind wohl Gismondo und Giovansimone gemeint, die mehr als einmal durch ihn gegen Michelangelo operirten. Es müssen scharfe Dinge vorgefallen sein, ehe dieser zu so harten Worten gezwungen ward. Dennoch ist möglich daß auch er nicht ohne Schuld war. Denn das sahen wir oft, daß er sich zu Worten hinreißen ließ, die er wieder gut zu machen hatte, in der That aber auch immer wieder gut gemacht hat. Und dann, es findet sich, daß die, welche am zartesten, aufopferndsten handeln, wenn sie sich verkannt fühlen oft zu einer Schärfe des Ausdruckes hingerissen werden, daß ihre Worte, wenn sie sie vorher überlegt hätten, ihnen selbst am unerträglichsten erschienen wären.

Lodovico starb an Altersschwäche. Sein Tod, erzählt Condivi, war so sanft und seine Farbe nachdem er verschieden war so natürlich, daß er zu schlummern schien. Welche Trauer Michelangelo's Herz erschütterte, nachdem er, selbst schon über die Schwelle des Alters hinausgeschritten, denjenigen verloren hatte dem all seine Arbeit bis dahin geweiht gewesen war, zeigt das Gedicht, durch das er seinen Schmerz zu lindern suchte.

Auf den Tod des Vaters Lodovico, nach dem Tode des Bruders Buonarroto.

Weh mir, so viel Thränen hatt' ich vergossen,
Daß aus der Seele mir für ewig die Kraft,
Schmerz zu fühlen, glaubt' ich, hinweggeflossen.

Aber der Tod, der sich von Thränen nährt,
Jetzt von neuem trifft er das Herz und quält es,
Weil er unersättlich Thränen begehrt.

Und so schreib ichs weinend von neuem nieder,
Ach, und der alte Schmerz, er kehrt nun zwiefach
Mir in die Seele zurück und quält mich wieder!

Dich erblick' ich, Bruder, mit neuem Beben,
Vater, dich, als ständest du da, als wär't ihr
Statuen, oder gemalt, und hättet Leben.

Nur das ist mir ein Trost in traurigen Stunden,
Daß erdrückt von zu vielen Jahren, o Vater,
Dir der letzte Tag im Dunkel geschwunden.

Leichter stirbt, wer matt an's Ende der Bahn schleicht,
Als wen Gott in die himmlischen Scheuern ärntet,
Während er, frisch noch im Geiste, die Höhe hinansteigt.

Und doch, hätt' ich ein steinern Herz —: den Einen
Nicht mehr sehn, der das Leben mir gab, der als Kind mich
Aufzog, der mich geschützt! — und soll nicht weinen?

Denn die Schmerzen zu fühlen, Du verleihst es!
Du ermissest die Tiefe jeder Wunde,
Ach, und wie schwach ich sei, o Herr, Du weißt es!

Und wenn sich mit Gewalt die Seele bescheidet,
Uebt der Zwang der Vernunft so harten Druck aus,
Daß er mehr als die Trauer das Herz durchschneidet.

Aber mit in mich selbst gewandten Blicken
Seh ich dich jetzt und du lächelst, weil dir nicht mehr
Furcht vor dem Tode vermag den Geist zu bedrücken.

Und mir mildert den Schmerz der feste Glauben,
Daß die, welche auf Erden redlich lebten,
Einst im Himmel sich Nester bauen, wie Tauben.

Neunzig Male war dir zu sehn beschieden,
Wie das erneute Jahr den alten Lauf nahm,
Eh' du hinaufgingst, ein zum ewigen Frieden

Doch nun, da du entflohn der Qual der Erde,
Jammert dich nicht, daß der Himmel es einst so fügte,
Daß durch dich mir das Dasein gegeben werde?

Denn dir hat erst der Tod den Tod gegeben,
Doch mir, der ich im Elend hier noch weile,
Liegt der Tod in der Seele, und ich muß leben!

Du bist selig und ohne Wechsel bleiben
Dir die Gedanken stät, du fürchtest nicht mehr
Was mir bevorsteht noch beim letzten Scheiden.

Zeit und Schicksal wagen die himmlischen Thüren
Nicht zu betreten; die durch ungewisse
Freude uns hier zu sicherem Kummer führen.

Keine Gewölke die euch das Licht verdrängen,
Keine Stunden die euch den Tag zerreißen,
Keine Gewalt, kein Zufall, die euch beengen.

Ewiger Glanz, den weder die Nacht je dämpfte,
Noch des lichtesten Tages Licht erhöhte,
Und wenn noch so leuchtend die Sonne kämpfte.

Durch dein Sterben will ich das meine lernen.
Du bist glücklich. Mit den Gedanken folg' ich
Weit dir nach in des äußersten Himmels Fernen.

Tod sei, glaubt ihr, das Uebel im höchsten Grade? —
Dem nicht, dem der letzte zum ersten Tage wird,
Vor des Ewigen Thron durch die göttliche Gnade.

Dort, wo du weilst, ich glaub' es, wo ich dich sehe,
Werd' ich dir einst begegnen, wenn dies kalte
Herz von der Erde sich reißt in deine Nähe.

Und wenn Vater und Sohn sich dann umschließen,
Enger und enger, weil im Himmel die Kraft wächst,
Werd' ich, dankend mit dir dem göttlichen Schöpfer,
Deine und meine Seligkeit genießen.

Der Gedankengang in diesem Gedichte ist von der größten Schönheit. Aus dem eigenen Schmerze steigt Michelangelo langsam zur Verklärung des Vaters an und schließt indem er sich selbst an dessen Seite stellt. Wie frei sind die hier entwickelten Ansichten von irdisch kirchlicher Beimischung. Obgleich christlich, wie Dante's Geist ein christlicher war, hält er sich entfernt von dem Streite der um ihn her die Welt bewegte. Keine Spur in Michelangelo's Versen von Fegefeuer. Dergleichen fällt ihm gar nicht in die Gedanken. Von vorn herein hegt er für den alten Lodovico Gewißheit vollkommener Seligkeit, und als Beweis dafür gilt ihm die Gnade Gottes, la grazia divina, die als etwas vorausgesetzt wird, was dem, der es sicher erwartet, gar nicht ausbleiben könne. Das war der Inhalt des Satzes, um den zwischen Rom und Deutschland gekämpft wurde; Michelangelo spricht ihn aus als zweifle Niemand daran. Wie wenig er auf das äußerlich Kirchliche hielt, zeigt der Brief, den er beim Tode seines Brudes Giovan-

simone nach Florenz schrieb.[33] ‚Wenn er auch, heißt es darin, vor seinem Ende nicht mit Allem versehen worden sei was die Kirche vorschreibe, und nur die rechte Reue und Ergebung in den Willen Gottes (buona contritione) gezeigt habe, so genüge das für die ewige Seligkeit.‘ In demselben Briefwechsel finden wir aber auch Beispiele, wie er die guten Werke auffaßt. Immer wieder giebt er Lionardo den Auftrag, ganz in der Stille nachzuforschen, ob nicht irgendwo ein armer Bürger sei, den man aus der Verlegenheit ziehen, ihm etwa mit einer Aussteuer für seine Tochter unter die Arme greifen könnte. Er möge ihm darüber schreiben, denn er wolle etwas thun für sein eigenes Seelenheil. Aber ja ganz im Geheimen, damit Niemand davon erfahre. Edler kann die Lehre nicht aufgefaßt werden. Wer so dachte aber, dem mußten die deutschen Ideen, daß es auf die guten Werke nicht ankommen sollte, kaum verständlich sein.

Nicht die Bibel allein, obgleich er sie genug studirte, war die Quelle von Michelangelo's Ueberzeugungen. Dante muß dazu genommen werden. Michelangelo's Gedichte lassen deutlich erkennen, in wie hohem Grade Dante's Gedanken in ihn übergegangen waren. In den Versen auf den Tod des Vaters ganz die Dante'sche, halb antike Anschauung des Himmels über den Gewölken, des Lichtmeers, der Personificirung von Zeit und Schicksal, die seine Thore nicht zu übertreten wagen. Michelangelo hätte sie gezeichnet als gierige lungernde Gestalten, die machtlos gefräßig durch die Thür blicken die sie nicht durchläßt. Es tritt jener Hauptunterschied germanischer und romanischer Auffassung auch hier hervor, daß uns die Gestalten selbst immer wieder zu Begriffen auseinanderfließen, während den Romanen auch der ungewisseste Begriff sich in eine Gestalt zusammenzieht. Wir damals wollten uns befreien von diesem Göttersaal voll geformter Wesen, die uns fremd sein mußten, den Romanen aber mußten wir erscheinen halb wie tempelschänderische Zerstörer. Denn selbst die, welche Luther tiefer auffaßten: als es zur Ent-

scheidung kam: die Meisten vermochten das Unsichtbare nicht zu denken ohne das Sichtbare daneben. Darin liegt der Grund, warum man den Lutheranern immer wieder weltliche Nebengedanken unterlegte, warum man Luther zum Cardinal machen zu können glaubte, warum der Protestantismus als bloße Verneinung ohne eigenen Inhalt aufgefaßt und die Möglichkeit nicht zugegeben wurde daß er sich halten könne. Und deshalb bei Michelangelo, obgleich er der Lehre mit seinen Gedanken nahe kam, und seine ganze Natur der Speculation auf diesem Gebiete zuneigte, keine Spur daß er von Luther und dessen Wirken Notiz genommen. Sogar Michelangelo's gesunde Natur geht daraus hervor. Denn wo sich in Italien jetzt die religiöse Bewegung geltend machte, erscheint sie öfter angehaucht von etwas, das ich weder Sentimentalität noch Ueberspanntheit nennen möchte, das aber jedenfalls nicht der handfeste, bürgerliche Geist war, der sie in Deutschland erfüllte und ihr Gesundheit und langes Leben verlieh.

4.

Von drei Seiten her strömten in der Mitte der dreißiger Jahre die freien Ideen gegen Rom an.

Von Venedig her, wo am freisten zu denken erlaubt war und wo der nächste Verkehr mit Deutschland herrschte. Hier saß der aus Florenz vertriebene Brucciolo und übersetzte die Bibel. Von hier auch wandte man sich an Luther und erhielt Antwort.

Von Genf aus, wo sich unter der Regierung Calvins eine geistliche Herrschaft gebildet hatte wie Savonarola sie vergebens für Florenz zu erbauen strebte, und das als unangreifbare theologische Festung zwischen Frankreich, Deutschland und Italien gelegen war. Hierhin richteten sich die Blicke aus Savoyen, wo Margaretha, Franz des Ersten Schwester, Calvins Freundin, saß, und aus Ferrara, wo die Gemahlin des jungen Herzogs Hercole, Renata, gleichfalls eine französische Princeß und noch mehr als

Margaretha mit Calvin verbunden, sich beinahe öffentlich zur neuen Lehre bekannte. Von Ferrara gingen Fäden nach fast allen bedeutenderen Städten des nördlichen Italiens.

Der dritte Angriff aber kam von Neapel, und von hier aus, um den weltlichen Ausdruck zu gebrauchen, ward Bresche geschossen.

Während man im Norden die Sache offener betrieb und die ketzerischen Schriften frei über die Alpen ins Land strömten, bildete sich in Neapel, unabhängig von solch äußerlichem Anstoße, innerhalb der höchsten Aristokratie eine schwärmerische Begeisterung für die reine Lehre, die, zuerst gar nicht als das erscheinend was sie war, sich mehr den Gegenanstrengungen derer entzog, die sie zu bekämpfen strebten. Im Norden konnte die Bewegung controlirt und bald durch Verbote im Zaum gehalten werden, in Neapel ging das nicht an, weil durchaus nicht eingestanden wurde, daß man ketzerischen Ideen huldige.

Fra Ochino, ein Kapuzinermönch aus Venedig, war die Seele der neapolitanischen Bewegung. Gelehrt, hochangesehen, und von einem Feuer beseelt wenn er sprach, daß er, wie die Memoiren eines damals lebenden Neapolitaners sagen, die Steine selber zu Thränen [34] hätte rühren können. In den Fasten 1536, als Karl der Fünfte in Neapel verweilte, predigte Ochino dort. Zu derselben Zeit, wo der Kaiser ein Edict ergehen ließ, durch das nicht nur alle Ketzer, sondern auch die welche nur mit Ketzern in Berührung kämen, um Leben und Besitz bedroht wurden, besuchte er die Predigten Ochino's und erkannte die Macht seiner glühenden Beredsamkeit. Und so geschickt wußte Ochino zu verheimlichen, welches seine innersten Gedanken waren, daß der Papst selber ihn zu seinem Beichtvater ernannte und nach Rom berief.

Hier trat er jetzt an die Spitze der Partei, die für eine friedliche Einigung mit den Lutheranern thätig war, und die, obgleich die Versuche des Papstes, mit Luther zu unterhandeln und die Deutschen zur Beschickung eines Concils in Italien und unter den Auspicien

der römischen Kirche zu bewegen, fruchtlos blieben, dennoch den Einfluß derjenigen, welche für die Anwendung befehlender Gewalt gegen die Lutheraner stimmten, nicht aufkommen ließ.

Denn daß mit den Lutheranern eigentlich gar nicht zu unterhandeln sei, wurde Manchem endlich klar. Die Deutschen wollten ein Concil, das Alles von Grund aus neuzugestalten souveraine Macht erhielte. Je höflicher, rücksichtsvoller man von Rom aus kam, um so gröber antwortete Luther. Paul der Dritte hatte einen Mann zur Unterhandlung mit ihm ausgewählt, der durch seinen späteren Uebertritt zur deutschen Sache von der größten Bedeutung ist für jene Ereignisse, Vergerio, ein hoher Geistlicher, der schon unter Clemens dem Siebenten in einer ähnlichen Sendung nach Deutschland gegangen war. Dieser erklärte, als er nach verfehlten Zwecken in Rom wieder eintraf, Krieg sei das einzige Mittel etwas durchzusetzen.

Trotzdem blieb man im Vatican dem Gedanken an eine friedliche Lösung der Dinge getreu und verhielt sich duldend den Fortschritten der Reformirten im eigenen Lande gegenüber.

Diese Mäßigung aber und das geflissentlich zur Schau getragene Bestreben Paul des Dritten, freisinnige, unbefangene Männer in den Vatican zu ziehen, hatte nicht blos die Ursachen, von denen die Rede war.

Durch das Auftreten Luthers war in Italien neben der Partei derer die in liberalem Sinne reformiren wollten, eine andere erweckt worden, der die Erneuerung der Kirche nicht weniger am Herzen lag, die aber nicht in einem Umbau ihrer Grundlagen, sondern in einer Rückkehr zur alten Strenge, in der Aufrechterhaltung ihrer Vorrechte und in dem Wiedergewinn ihrer allgebietenden Stellung gegenüber dem weltlichen Regiment das Mittel sahen, Rom zu dem wieder zu machen was es sein sollte. Eines neuen Geistes bedürfe es, das aber sei der alte, verlorene. Nicht zu unterhandeln mit den Ketzern habe man, sondern rücksichtslos die eigenen Schäden zu

bessern. Fühlen müsse man, was man sei, und danach leben und handeln. Zu erneuen habe sich die Kirche: unter allen Umständen aber hätten die Völker zu schweigen und zu gehorchen.

Männer fanden sich zusammen, schon unter Leo dem Zehnten, welche darin die einzige Rettung der Kirche sahen, daß gefastet, gebetet und mit sich selbst auf der Stelle der Anfang zu besserem Leben gemacht wurde. Der Himmel werde diese Keime groß werden lassen und so zuletzt die gewesene Herrlichkeit wiederherstellen. Man begann sich als Gemeinde zu constituiren. Gebet, Betrachtungen und gegenseitige Bestärkung in entsagendem, heiligem Lebenswandel waren die Zwecke. Die Verbindung nannte sich ‚das Oratorium der göttlichen Liebe.‘ Nicht blos Geistliche, sondern Männer aus allen Lebensstellungen wurden Theilnehmer. Thatsächlich wollten sie einen Gegensatz bilden gegen die wüste Wirthschaft, zu der das römische Leben herabgesunken war.

In den zwanziger Jahren ging aus dieser Vereinigung der Orden der Theatiner hervor, so genannt nach Pietro Caraffa, dem Bischof von Theate, der an seiner Spitze stand und durch exemplarisches Leben den Anderen vorleuchtete. Entbehrungen und völliges Versenken in geistliche Gedanken, die eigentlich die Grundlage aller Orden bilden sollten, damals aber in Reichthum, Ueppigkeit und weltliche Beschäftigungen oft der verwerflichsten Art umgeschlagen waren, wurden von den Theatinern in Wahrheit innegehalten und ein Geist des Eifers und der rücksichtslosen Härte von ihnen genährt, der sie zum angreifenden Theile allen denen gegenüber werden ließ, welche, ihrer Ansicht nach, der katholischen Lehre Abbruch thaten.

Der Orden wurde darauf nach Venedig verlegt und von da nach Neapel gerade zu der Zeit als Occhino dort predigte. Die Theatiner machten alsbald das Ketzerische seiner Lehre ausfindig und klagten ihn an. Occhino aber wußte sich zu vertheidigen und bestand vor ihren Beschuldigungen. Caraffa, ihr Gründer jedoch, war eine

zu mächtige Person, als daß der Papst seiner hätte entrathen können. Dreimal ließ sich Caraffa auffordern, ehe er den Ruf nach Rom annahm. Endlich erschien er und wurde zum Mitgliede der Commission ernannt, welche die Schäden der Kirche zu berathen und darzulegen hatte. Caraffa's Berufung mußte als eine Sache der Billigkeit erscheinen, damit alle Richtungen in Rom vertreten wären, sein bloßes Dasein aber genügte, um die Gegnerschaft seiner Partei und der Ochino's flagrant zu machen, und bald kam es nur darauf an, abzuwarten wie lange die Liberalen sich am Ruder halten würden.

Es scheint, als habe den Papst von Anfang an eine ungewisse Angst davor erfüllt, sich einst auf Caraffa's Partei stützen zu müssen, und sei deshalb sein Wunsch, sich mit den Lutheranern in Güte zu vertragen, auch aus dem Gefühl entstanden, er werde, wenn Zwang und Härte einmal zur Anwendung kommen müßten, sich selbst denen zu unterwerfen haben, die dann ans Ruder kämen.

In der Commission erklärte sich Caraffa für augenblickliche Reform im äußeren Leben der Geistlichen. Es sei die größe Sünde gegen Gott, auch nur einen Augenblick damit zu zögern. Damit konnte dem Papste natürlich nicht gedient sein. Es wäre ein schönes Schauspiel gewesen, wenn der junge Cardinal Farnese, der mit den Gütern des gemordeten Ippolito ganz dessen äußere Stellung eingenommen hatte, plötzlich als würdiger, enthaltsamer Priester hätte auftreten müssen. Paul verschob die vorgeschlagenen lobenswürdigen Maßregeln auf bessere Zeiten. Noch war die Hoffnung vorhanden, mit den Deutschen einen gütlichen Vergleich zu treffen.

Immer schlechter gestalteten sich, seitdem der in Rom so pomphaft angekündigte Feldzug gegen Franz den Ersten einen unglücklichen Verlauf genommen, die Aussichten des Kaisers. Er durfte nicht mehr daran denken, die Lutheraner dem Papste mit gebundenen Händen wieder zuzutreiben. Die politische Lage der lutherischen Fürsten war die vortrefflichste. Frankreich und das nun auch von

Rom abfallende England waren ihre Alliirten. Kaiser und Papst überboten sich in Nachgiebigkeit. Jeder hoffte auf diesem Wege die Lage der Dinge zu seinem Vortheile auszubeuten.

Im Jahre 39 zeigte sich recht klar, wie Beide den Deutschen gegenüber standen. Paul hatte das Concil angesagt, in Vicenza sollte es zusammentreten, Karl dagegen sich mit den deutschen Fürsten dahin verglichen, daß Reformirte und Katholiken in Nürnberg ein Religionsgespräch abhalten und die schwebende Frage dort zum Abschluß bringen wollten ohne daß sich der Papst dabei betheiligte. Das war ein kaiserliches Concil gegenüber einem päpstlichen. Auf der Stelle ward von Rom aus ein hoher Geistlicher nach Madrid geschickt um Beschwerde zu führen. Die Unruhen in den Niederlanden gaben dem Kaiser Vorwand die Sache für diesmal hinauszuschieben, im folgenden Jahre jedoch nahm er den Plan wieder auf. Sein Bruder Ferdinand, römischer König und Specialregent von Deutschland, traf in den Niederlanden mit ihm zusammen und es wurde zwischen ihnen ausgemacht, auf welche Weise man mit den Lutheranern fertig würde. Der Cardinal Farnese, der sich am kaiserlichen Hoflager befand, wandte Alles an, derartige Entschlüsse zu hintertreiben, allein vergeblich. Hinter seinem Rücken wird der Reichstag verabredet, auf dem die Dinge entschieden werden sollten. Farnese verläßt auf der Stelle den Hof, und zurückreisend über Paris, erwirkt er dort eine Edict gegen die Ketzer, das mit ostensibler Strenge durchgeführt ward.

Das war ein Schritt weiter im Sinne Caraffa's. Immer aber noch gab in Rom die mildere Ansicht den Ton an.

Der Papst ließ sich bereit finden, auf den im März 41 nach Regensburg angesetzten Reichstag einen Legaten zu senden. Die Lutheraner hatten erklärt, daß sie damit einverstanden seien. Bis zum letzten Augenblicke, ehe der Papst diesen Schritt that, hatte man den Kaiser zu bewegen gesucht, die religiöse Frage vor das Concil von Vicenza als den einzig berechtigten Richterstuhl zu

verweisen. Es wurde verweigert und der Papst gab nach. Contarini, der mildeste unter den liberalen Cardinälen, der langjährige Freund des Kaisers der seine Sendung selbst persönlich gewünscht hatte, ging nach Regensburg und die Verhandlungen nahmen ihren Anfang.

Während Contarini's Abwesenheit aber geschah in Rom das Entscheidende.

Der junge Cardinal Farnese stand an der Spitze derer die auf gewaltsames Durchgreifen drangen. Freilich nicht aus den Gründen Caraffa's. Die Farnese's wollten ein Bündniß mit Frankreich und Krieg wegen der Lombardei. Gelang es aber, Deutschland und den Kaiser zu versöhnen, so erlangte dieser einen Machtzuwachs, der nicht allein ihm direct zu Gute gekommen wäre, sondern auch Frankreichs Wühlereien in Norddeutschland, woher es seine besten Soldaten bezog, ein Ziel gesetzt hätte. Auf die liberalen Cardinäle fiel plötzlich ein Schimmer, als könnten sie mit dem Kaiser unter einer Decke spielen. Concil, Absetzung des Papstes, Erhebung Contarini's oder eines seiner Freunde erschien als Möglichkeit. Alle die freigesinnten Italiener, deren Zahl täglich zunahm, wären die Bundesgenossen der neuen Macht geworden. Contarini war im Begriff, sich mit den Lutheranern zu verständigen, indem alle Nebensachen bei Seite gelegt und nur die eine wichtigste Frage über die Rechtfertigung durch den Glauben behandelt wurde, bei der Melanchthon sich geneigt zeigte, eine vermittelnde Formel anzunehmen, welcher Contarini die Zustimmung des Papstes verhieß: — plötzlich kommen Befehle aus Rom, die ihn zurückrufen.

Unter dem Vorwurfe, seine Instrution überschritten zu haben, und mit dem Verdachte belastet, auf die Pläne des Kaisers gegen den Papst eingegangen zu sein, obwohl man in Rom gut genug wußte, daß Eins wie das Andere grundlos sei, wird er als Legat nach Bologna geschickt, der Cardinal Polo geht in gleicher Eigenschaft nach Viterbo, und Caraffa, der den Ruhm davonträgt,

dem Papst die Augen geöffnet zu haben, ist derjenige der zurückbleibt.

Als Besiegelung der neuen Ideen im Sommer des folgenden Jahres dann die Errichtung der Inquisition in Rom durch Caraffa und Loyola, der sich eingefunden.

Ein Schrecken ging durch Italien. Wer irgend konnte entfloh. Das waren die Zeiten, in denen Michelangelo's jüngstes Gericht zur Vollendung kam. Am ersten Weinachtstage 41 wurde die Sistinische Capelle wieder geöffnet. Noch durfte der Papst, als der Ceremonienmeister Biagio da Cesena sich wüthend in der Gestalt des Höllenrichters Minos portraitirt sah, den Scherz wagen, er könne nichts thun, da aus der ewigen Verdammniß ja die Päpste selber Niemand zu erlösen vermöchten. Bald aber wurde von den Kanzeln auf das Gemälde geschimpft.

Vom Sturze der Engel, der auf die gegenüber liegende Wand kommen sollte, schweigt jetzt Alles. Michelangelo hatte bereits Entwürfe dazu gemacht, von denen jedoch nichts mehr vorhanden ist. Ein sicilianischer Maler, der als Farbenreiber in Michelangelo's Diensten stand, soll danach in der Kirche der Trinità in Rom gemalt haben, Vasari beschreibt das Gemälde, doch habe ich es dort nicht gesehen und es auch sonst nirgends erwähnt gefunden.

Vierzehntes Capitel.

1536—1546.

Vittoria Colonna.

1.

Trotz der Trauer, in die Michelangelo durch den Verlust des Vaters und des Bruder versetzt worden war, darf ich die Zeit von 1536 bis 41 eine für ihn besonders glückliche nennen.

Immer wo wir das Leben großer Männer betrachten, ist das der schönste Theil ihres Daseins, wenn sie, mit einer ebenbürtigen Kraft zusammentreffend, außer sich selbst einen würdigen Maßstab für die Tiefe ihres Geistes finden. Ich sage nicht: für ihre Kunst oder das, was bei denen, die keine Künstler sind, an die Stelle dieser Kunst tritt; denn es genügt ihnen, einen Menschen gefunden zu haben, von dem sie im ganzen Umfang ihres Willens verstanden werden. Zu dem sie reden dürfen, ohne ihre Worte hinterher erklären zu müssen. Der, auch wo sie nur den abgerissenen Theil eines Gedankens aussprechen, mühelos aus seinem eigenen Geiste das Fehlende ergänzt. Es giebt keine größere Sehnsucht als die, einem solchen Geiste zu begegnen, kein größeres Glück als ihn gefunden zu haben, keine größere Trauer, als auf dies Glück verzichten zu müssen, sei es, daß man es niemals genoß, oder daß es verloren ging.

Glücklicher fühlte sich Goethe gewiß niemals, als im Austausch seiner Gedanken mit Schiller. Einsamer nie, als da der Tod diesen Freund hinwegnahm. All' die zuerst so feurig eingegangenen Freundschaften, denen immer wieder Kälte oder Flucht ein Ende machte, waren vergebliche Versuche, Menschen zu entdecken, deren Verständniß seinen Geist umspannte. Längst hatte Goethe es aufgegeben, andere zu finden, als im besten Falle gut=

willig nachgebende Seelen, die wenigstens nicht widersprachen wo sie nicht verstanden, als er Schiller antraf. Wenige außer ihm sind bekannt, denen das Schicksal so günstig waltete. Wir wissen von keinem ebenbürtigen Freunde, der Dante, Shakespeare oder Beethoven nahe gestanden. Byron fand Shelley. Aber wenn den meisten auch das versagt blieb, was in der Vollkommenheit als das lebendige Echo des eigenen Geistes zu betrachten wäre, das wenigstens ward fast allen zu Theil, sich einmal in das Gefühl hineintäuschen zu dürfen, sie hätten gefunden was sie bedurften, und wären es nur die Augen eines Mädchens, aus deren Tiefe sie das Verständniß ihrer Geheimnisse herauszulesen glaubten.

Michelangelo aber war ganz einsam alt geworden. ‚Ich habe keine Freunde, brauche keine und will keine haben', schrieb er in jungen Jahren aus Rom nach Hause. In Florenz, wenn die Künstler sich versammelten, zum Gespräch hier und da oder zu Festlichkeiten: selten war Michelangelo dabei. Das nahm zu, je älter er ward. Keine Andeutung haben wir, daß andere Seelen ihm nahe gestanden als die der großen Todten seines Vaterlandes. Die Lebenden die seine Umgebung bildeten, scheint er nur deshalb so dicht um sich gelitten zu haben, weil sie seinen Gedanken mit den ihrigen niemals lästig wurden. Tölpel zuweilen hatte er im Hause, die überhaupt keine Gedanken hegten, die er duldete wie Kinder zu denen er sich herabließ. Kinder liebte er. Auf der Straße soll ihn einmal ein Knabe angesprochen haben, er möge ihm doch etwas zeichnen, und Michelangelo nahm das dargebotene Blatt und erfüllte auf der Stelle die Bitte. Daß er Frauen geliebt hat, zeigen seine Gedichte, kein einziges aber, aus dem ein anderes Gefühl spräche als das der Resignation oder der Trauer über unerwiederte Leidenschaft. Wie Beethoven scheint er niemals die gewonnen zu haben, nach der seine Sehnsucht stand.

Ein Gedicht von vielen sei hier angeführt, in dem er sagt, welche Kämpfe er bestanden.

Noch einmal spannst du gegen mich den Bogen?
Laß ab! Die Zeiten sind nicht mehr die alten,
Und lies in meiner Stirne tiefen Falten,
Es sei die Gluth von ehedem verflogen.

Ja, stürmte die noch! Wären die Gedanken
Noch ungezäumte Rosse; unbeschrieben
Die heitre Stirn, und wären fest geblieben
Die Schleier, die mir von den Augen sanken.

Da wär' ich noch ein Ziel für deine Blicke,
Verwundbar noch von deinen Feuerpfeilen,
Nun aber spare sie, — sie prallen ab.

Willst du, daß dich ein Schmerzensschrei entzücke,
So mußt du Andre mit dem Gift ereilen,
Das meiner Brust genug zu dulden gab.

So war er alt geworden, sechszig Jahre, wo der Mensch aufhört, an die Erfüllung seiner Hoffnungen wie an eine Pflichtzahlung des Schicksals zu glauben. Und dennoch ward ihm jetzt noch gewährt, wonach er sich sehnte. Endlich trat ihm Vittoria Colonna entgegen.

Michelangelo's und Vittoria's Freundschaft ist berühmt. Jeder der seinen Namen nennen hörte, kennt auch den ihrigen. In jenem Jahre als die Erwartung in Rom erwachte auf freieres, geistiges Leben in Italien, erschien Vittoria dort, eng verbunden mit den Männern die für die Durchführung der neuen Ideen arbeiteten, und neben Ochino als der zweite geistige Mittelpunkt gleichsam, um den die Anhänger der Lehre dieses Mannes sich vereinigten.

Sie kam aus Neapel, wo sie Ochino kennen lernte. Sie vielleicht hatte seine Berufung nach Rom durchgesetzt. Als die Tochter Fabrizio Colonna's und die Witwe des Marchese von Pescara, der beiden ersten Edelleute und Feldherren ihrer Zeit,

stand sie dem höchsten Adel in Europa ebenbürtig zur Seite. Pescara hatte daran gedacht, König von Neapel zu werden. Pompeo Colonna, Clemens des Siebenten Nebenbuhler, war mächtiger als der Papst in Rom. In Vittoria's und der schönen Giulia Gonzaga Palast traf sich die in den höchsten Kreisen Neapels gebildete Gemeinde, deren Seele Valdes war, ein Spanier, der lange Jahre die Obliegenheit gehabt hatte, den Kaiser über die deutsche Bewegung in laufender Kenntniß zu erhalten, und in dessen Herzen die unwillkürlich eingesogene Wahrheit bei der Berührung mit Occhino in Flammen ausbrach. Er blieb in Neapel, begann zu predigen und hielt, so lange sein kurzes Leben dauerte, die Gedanken dort lebendig, mit denen Occhino und Vittoria Colonna jetzt in Rom selber einzogen.[35]

Vittoria wurde vom Papste aufgenommen wie es einer Fürstin ihres Ranges geziemte. Der Kaiser bei seiner Anwesenheit in Rom suchte sie in ihrem Palaste auf. Die Cardinäle Polo und Contarini, die Häupter der Partei Occhino's, waren ihre vertrauten Freunde, und wen das Interesse der geistlichen Reform nicht mit ihr verbunden hielt, den zog ihre Schönheit, ihre Liebenswürdigkeit und das an, was von ihren Zeitgenossen einfach ihre Gelehrsamkeit genannt ward. Man war stolz darauf, sich zu ihren Freunden, Verehrern oder Schützlingen rechnen zu dürfen. Denn ihre Verbindungen und die Bedeutung ihrer Familie erlaubten ihr, Manchen unter die Flügel zu nehmen.

Wir wissen nicht wie Michelangelo sie kennen lernte.[36] Sie war 1536 nicht zum ersten Male in Rom. Sie war dort gewesen als jung verheirathete Frau mit Pescara, ihrer Sonne, wie sie ihn nennt, dem sie schon in der Wiege verlobt war und den sie fern von sich sterben lassen mußte. In der Schlacht von Pavia wurde er schwer verwundet. Auf dem Wege zu ihm vernahm sie seinen Tod und kehrte nach Rom zurück, wo Clemens der Siebente sie mit Gewalt abhalten mußte, ins Kloster zu gehen. Er verbot den

Nonnen sie einzukleiden. Aber sie lebte wie eine Nonne. Sie wollte nichts hören von den glänzenden Heirathsanträgen, die nicht auf sich warten ließen. Sie erlebte dann das Unheil in Rom, das die Ihrigen über die Stadt brachten; ihr ganzes Vermögen bot sie an, um die Verluste wieder gut zu machen. Dann ging sie nach Ischia zurück, wo sie mit Pescara einst glückliche Tage verlebt hatte. Sie war kinderlos. Zwischen Ischia und Neapel theilte sie von da an ihre Zeit bis 1536. Es scheint, daß sie in diesem Jahre doch erst Michelangelo's Freundin ward.

Aber soviel wüßten wir nicht einmal, hätte nicht die wunderbare Fügung, die darüber zu wachen scheint, daß nichts für immer verborgen bleibe was unsere Kenntniß großer Naturen erhöht, ein Document wieder zu Tage gefördert, das Michelangelo und Vittoria im Frühling des Jahres 37 auf das lebendigste uns erscheinen läßt.

Ein Miniaturmaler, Francesco d'Ollanda mit Namen, wurde in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts vom König von Portugal, in dessen Diensten er stand, nach Italien geschickt, und legte bei seiner Rückkehr Bericht ab über seine Erlebnisse. Sein vom Jahre 1549 datirtes Manuscript fand sich auf einer der Lissaboner Bibliotheken, und Graf Raczynsky ließ einige Theile desselben ins Französische übersetzt in seinem Buche über die Kunst in Portugal abdrucken. Wir sehen Francesco mitten im römischen Leben, und, da wir keine Ursache haben seine Wahrhaftigkeit in Zweifel zu ziehen,[37] in einer Nähe des Verkehrs mit Vittoria und Michelangelo, der günstiger und inhaltreicher kaum zu wünschen wäre. Zwei Sonntage beschreibt er, die er mit ihnen zugebracht, und die Unterredungen giebt er wieder, die dabei geführt wurden. Noch steht die kleine Kirche von San Silvestro auf Monte Cavallo dem Quirinalischen Palaste gegenüber, wo man sich zusammenfand. Nicht mehr wie damals freilich, denn der Schmuck einer späteren Zeit füllt sie aus: die kleine, behagliche Sacristei hinter dem Altare

ist mit Fresken Domenichino's bemalt, die geschnitzten Chorstühle sind auch wohl nicht mehr die alten — zu jener Zeit war das Kloster, zu dem die Kirche gehörte, ein Nonnenkloster, heute sitzen Mönche darin — aber der dämmerige kleine Raum ist wie er damals war; der Klosterhof, den ich erfüllt von blühenden Citronenbäumen fand, und dahinter die colonnesischen Gärten, die von den Palästen auf, die unten am Fuße des Hügels stehen, sich den Quirinal hinanziehen, und durch deren Wege Vittoria zum Kloster emporstieg, das damals nicht, wie heute, an einem palastumgebenen Platze, sondern einsam wohl zwischen Gärten und niederen Häusern auf der Höhe lag.

Was die Zusammenkünfte aber, die Francesco beschreibt, noch wichtiger macht, sind einige Irrthümer, die entweder durch einen Gedächtnißfehler (denn er schrieb fast zwölf Jahre nachdem er erlebte, und sagt ausdrücklich daß ihm die Namen zu verschwinden begännen) oder durch eine Verwechselung der Abschreiber in den Bericht hineingekommen sind. Denn ich vermuthe, es sei der als ein Freund Vittoria's eingeführte Messer Lattantio Tolomei vielmehr Claudio Tolomei, bekannt als zum Kreise der Marchesa und Michelangelo's gehörig und einer der vornehmsten literarisch ausgezeichneten Männer des damaligen Roms.[38] Ferner, ich möchte glauben, daß Fra Ambrosio aus Siena, der berühmte Kanzelredner, vielmehr Fra Bernardino aus Siena gewesen sei, das will sagen Ochino selbst, der gerade in Vittoria's Briefen unter diesem Namen vorkommt. Nehmen wir zu diesen Beiden dann Michelangelo, so sind es die ersten Geister Roms, die Francesco d'Ollanda vor uns erscheinen läßt, und sein Bericht gewinnt erhöhte Bedeutung.

Er beginnt mit einer für seinen König und Herrn berechneten Erklärung über die Zwecke seines römischen Aufenthaltes. Nur die Kunst habe er vor Augen gehabt. ‚Man sah mich nicht, sagt er, im Gefolge des großen Cardinal Farnese oder hoher Geistlicher, um deren Gunst ich buhlte; andere Leute suchte ich auf: Don Giulio

di Macedonia, den berühmten Miniaturmaler, (ein Meister, sei nebenbei bemerkt, der wie er nach Michelangelo's Zeichnungen verschiedenfach arbeitete, ihm im Ganzen überhaupt so sehr nachstrebte, daß man ihn den kleinen Michelangelo nannte,) Baccio, den edlen Bildhauer (er meint Bandinelli damit, der damals an den Grabdenkmälern Leo's und Clemens des Siebenten arbeitete), Pierino del Vaga, Sebastiano del Piombo, Valerio von Vicenza, Jacopo Melichino (einer der Baumeister in Diensten Paul des Dritten) und Lattantio Tolomei, Männer, deren Freundschaft für mich von höherem Werthe war als die Gunst der vornehmen Leute, und hätte diese ihr Rang auf die höchste Höhe irdischer Größe erhoben. Michelangelo aber erweckte ein solches Gefühl anhänglicher Liebe in mir, daß wenn ich ihm im päpstlichen Palaste oder auf der Straße begegnete, oftmals die Sterne am Himmel standen ehe ich ihn wieder losließ. Dom Pedro Mascaranhas, unser Gesandter, mag mein Zeuge sein, wie schwierig es war, soweit bei ihm zu kommen. Dom Pedro war dabei eines Abends und hat gehört, wie Michelangelo über meine Arbeit mit mir scherzte, da ich in seinem Auftrage eine vom Cardinal Santi Quattro gewünschte Reihe von Abbildungen römischer und italienischer Merkwürdigkeiten übernommen hatte. Mein höchster Gerichtshof war das ehrwürdige Pantheon, dessen geringste Säulenstücke ich zeichnete, oder die Grabdenkmäler des Agrippa und Augustus, das Coliseum, die Bäder des Caracalla und Diocletian, die Triumphbogen, das Capitol und was die Stadt an merkwürdigen Bauten sonst beherbergt, deren Namen meinem Gedächtnisse leider schon zu entfliehen beginnen. In die prachtvollen Gemächer des Papstes aber führte mich kein anderer Gedanke als die Bewunderung für Raphael von Urbino, der sie mit seinen edlen Händen geschmückt hat.

‚Während ich so meine Zeit in Rom zu Rathe hielt, ging ich Sonntags einmal zu Messer Tolomei, um ihm, wie meine Ge-

wohnheit war, einen Besuch zu machen. Er hatte mir durch Blosio, den Secretair des Papstes, dazu verholfen, mit Michelangelo bekannt zu werden; ein bedeutender Mann, den edle Gesinnung, hohe Geburt (er war ein Verwandter des Papstes), Alter und unbescholtener Lebenswandel ehrwürdig machten. Ich traf ihn nicht, aber er hatte hinterlassen, ich würde ihn auf Monte Cavallo in der Kirche von San Silvestro finden, wo er mit der Marchesa von Pescara die Erklärung der Briefe des heiligen Paulus höre. Und somit machte ich mich auf den Weg nach San Silvestro.

‚Vittoria Colonna aber, die Marchesa von Pescara und Schwester Ascanio Colonna's, ist eine der vornehmsten und berühmtesten Frauen in Italien und der ganzen Welt. Schönheit, Reinheit des Lebenswandels, Kenntniß der lateinischen Sprache, kurz, alle Tugenden zieren sie, die einer Frau zum Lobe gereichen. Des glänzenden Lebens satt, das sie ehemals führte, hat sie sich seit dem Tode ihres Gemahls ganz und gar den Gedanken an Christus und den Studien hingegeben, unterstützt bedürftige Frauen und steht als Vorbild ächt katholischer Frömmigkeit da. Sie war Tolomei's vertraute Freundin, und auch ihre Bekanntschaft verdanke ich ihm.

‚Ich trat ein. Man forderte mich auf, Platz zu nehmen, und die Vorlesung und Erklärung der Briefe wurde fortgesetzt. Als sie beendet war, nahm die Marchesa das Wort, und indem sie mich und Tolomei ansah, sagte sie ‚Ich bin wohl nicht ganz im Unrecht, wenn ich glaube, daß Messer Francesco lieber Michelangelo über die Malerei, als Fra Ambrosio über die Paulinischen Briefe reden hört?‘

‚Gnädigste Frau, erwiederte ich, Ew. Excellenz scheinen den Glauben zu hegen, daß mir Alles, was nicht Malerei und Kunst heißt, fremd und unverständlich sei. Es wird mir sicherlich immer sehr angenehm sein wenn Michelangelo spricht, über die

Briefe des heiligen Paulus aber möchte ich Fra Ambrosio's Erklärungen vorziehen.'

,Ich hatte etwas piquirt gesprochen. ,Ihr dürft das nicht so ernsthaft nehmen, wandte sich jetzt Tolomei zu mir, die Frau Marchesa war gewiß nicht der Meinung, daß ein Mann, der ein tüchtiger Maler ist, nicht auch zu allem Anderen tüchtig wäre. Dazu stellen wir Italiener die Kunst zu hoch. Vielleicht enthielten die Worte der Frau Marchesa die leise Andeutung, daß uns außer dem Genusse, den wir gehabt, der noch bevorstände, auch Michelangelo heute sprechen zu hören.'

,Wenn die Dinge so stehen, erwiederte ich, so würde trotzdem nichts Außerordentliches geschehen, denn Ihre Excellenz würden heute nur einmal wieder Ihrer Gewohnheit folgen: tausendmal mehr zu gewähren als man zu verlangen wagte.'

,Die Marchesa lächelte. ,Man muß zu geben wissen, wenn man ein dankbares Gemüth vor sich hat, sagte sie, und hier zumal, wo Geben und Empfangen gleichen Genuß gewährt.' Auf ihren Ruf war einer von ihren Leuten herbeigekommen. ,Du kennst die Wohnung des Michelangelo? Geh, und richte ihm aus, ich und Messer Tolomei befänden uns hier in der Capelle, wo es schön kühl sei, auch wäre die Kirche geschlossen und angenehm, ich ließe fragen, ob er hier in unserer Gesellschaft einige Stunden zu verlieren Lust trüge, um sie für uns zum Gewinn zu machen. Aber kein Wort, daß der Herr aus Spanien hier sei!'

,Ich konnte mich nicht enthalten Tolomei leise eine Bemerkung darüber zu machen, mit welcher Feinheit die Marchesa die geringsten Dinge zu behandeln wisse. Sie fragte was wir da sprächen. ,O, antwortete Tolomei, er sagte, mit welcher Klugheit Ew. Excellenz selbst bei einem so geringfügigen Auftrage zu Werke gingen. Denn da Michelangelo weiß, daß wenn er einmal mit Messer Francesco zusammentrifft, es keine Möglichkeit für beide giebt sich wieder zu trennen, so vermeidet er ihn wo er nur kann.'

‚Ich habe es wohl gemerkt, sagte die Marchesa, ich kenne Michelangelo. Aber es wird schwer sein, ihn auf die Malerei zu sprechen zu bringen.‘

‚Fra Ambrosio aus Siena, einer der berühmtesten Prediger des Papstes, hatte bis dahin keine Silbe geäußert. ‚Da der Herr aus Spanien, begann er jetzt, selbst ein Maler ist, so wird sich Michelangelo wohl hüten vom Malen zu reden. Der Herr sollte sich hier verstecken wenn er ihn darüber sprechen hören will!‘

‚Es würde vielleicht schwerer sein als ihr glaubt, den Herrn aus Spanien vor den Augen Michelangelo's verborgen zu halten, versetzte ich mit einiger Schärfe dem ehrwürdigen Herrn; er würde, auch wenn ich versteckt wäre, meine Anwesenheit eher bemerken, als Eure Ehrwürden vielleicht ohne das und wenn ihr eine Brille zu Hülfe nähmet. Laßt ihn nur kommen, ob er merken wird daß ich da bin oder nicht.‘

‚Die Marchesa und Tolomei lachten. Nach einigen Minuten, während derer keiner etwas sagte, hörten wir an die Thüre klopfen. Jeder fürchtete, Michelangelo möchte es nicht sein, der unten am Monte Cavallo wohnte. Durch einen glücklichen Zufall aber traf ihn der Diener in der Nähe von San Silvestro, als er eben im Begriff war, nach den Thermen zu gehen. Er kam die Esquilinische Straße herauf im Gespräch mit seinem Farbenreiber Urbino, ging also gerade in die Falle und war es der an die Thüre schlug.

‚Die Marchesa erhob sich um ihn zu empfangen und blieb eine ziemliche Zeit so stehen, bis sie ihn zwischen sich und Tolomei Platz nehmen ließ. Ich setzte mich nun auch, ein wenig entfernt von ihnen. Zuerst schwieg man, dann aber begann die Marchesa, die niemals reden konnte ohne diejenigen mit denen sie sprach und den Ort selber wo sie sich befand zu adeln, mit der größten Kunst die Rede auf alle möglichen Dinge zu bringen, ohne jedoch auch nur entfernt die Malerei zu berühren. Sie wollte Michelangelo

sicher machen. Sie ging wie um eine unangreifbare Festung herum, während er sich auf seiner Hut hielt. Endlich aber unterlag er dennoch. ‚Es ist eine alte Erfahrung, sagte sie, daß Niemand gegen Michelangelo aufkommen kann, der mit seinen eigenen Waffen, das heißt mit Geist und Feinheit, gegen ihn streiten wollte. Und so werdet ihr es erleben, es giebt nur ein Mittel, das letzte Wort zu behalten ihm gegenüber, man muß von Processen oder von der Malerei reden, dann sagt er nichts mehr.‘

‚Oder vielmehr, bemerkte ich jetzt aus meiner Ecke, das allerbeste Mittel Michelangelo matt zu machen, wäre einfach, ihn wissen zu lassen daß ich hier sei, denn selber gesehen hat er mich bis diesen Augenblick nicht. Freilich um etwas so Unbedeutendes wie ich bin vor ihm zu verbergen, war das sicherste Mittel, es ihm dicht unter die Augen zu bringen.‘

‚Verzeihung, Meister Francesco, rief er aus und wandte sich erstaunt nach mir hin, es war unmöglich euch zu sehen, ich sah Niemand hier als die Marchesa. Aber da ihr durch Gottes Fügung da seid, so kommt mir als College zu Hülfe.‘

‚Die Marchesa, erwiederte ich, scheint wie die Sonne dem Einen die Dinge zu zeigen, dem Anderen aber, der in sie hineinblickt, blind zu machen. Bei euch ist sie Schuld daß ihr mich nicht seht, und bei mir ist sie die Ursache, daß ich euch überhaupt heute zu sehen bekomme. Wer übrigens, fügte ich hinzu, könnte im Streit mit Ihrer Excellenz noch Gedanken übrig haben für seinen Nachbar? Man braucht sie wahrhaftig für sich selber. Und deshalb allein, schloß ich, mich zu Fra Ambrosio wendend, schien es mir vorhin überflüssig, den guten Rath eines gewissen ehrwürdigen Herrn zu befolgen.‘

‚Alle lachten. Fra Ambrosio stand auf, verabschiedete sich bei der Marchesa, grüßte uns und ging. Er hat in der Folge zu meinen besten Freunden gehört.

‚Seine Heiligkeit, nahm die Marchesa jetzt das Gespräch wie-

der auf, hat die Gnade gehabt, mir die Erlaubniß zum Bau eines neuen Nonnenklosters, gleich hier in der Nähe, in der halben Höhe des Monte Cavallo zu ertheilen, da wo der Thurm steht, von dem Nero auf die brennende Stadt herabsah. Die Schritte frommer Frauen sollen die Spuren des Bösen verwischen. Ich weiß nicht, Michelangelo, wie ich das Gebäude errichten lassen soll, wie groß und nach welcher Seite hin. Ließe sich vielleicht das alte Mauerwerk noch benutzen?

‚Sicherlich, erwiederte er, der alte Thurm könnte die Glocken tragen. Ich sehe keine Schwierigkeit bei diesem Baue. Wir können, wenn Ew. Excellenz es wünscht, auf dem Heimwege den Platz in Augenschein nehmen.

‚Ich hatte euch nicht darum zu bitten gewagt, antwortete sie, aber ich sehe, die Worte des Herrn ‚er demüthigte die Stolzen und erhöhte die Niedrigen‘ bleiben wahr unter allen Umständen. Ihr aber versteht mit Gewissenhaftigkeit zu schenken, wo andere nur auf gut Glück zu verschwenden pflegen, und deshalb stellen eure Freunde euch selbst um so viel höher als eure Werke, und es schätzen diejenigen, welche nur eure Werke und nicht euch selbst kennen, das an euch, was in geringerem Maße vollkommen genannt werden kann. Bewunderungswürdig erscheint mir die Art und Weise wie ihr euch der Welt zu entziehen versteht, unnützen Gesprächen und den Anträgen all der Fürsten, welche Gemälde von eurer Hand verlangen, aus dem Wege geht und die Arbeit eures ganzen Lebens als ein einziges Großes Werk gleichsam hingestellt habt.‘

‚Gnädige Frau, erwiederte Michelangelo, das sind unverdiente Lobsprüche, aber da die Rede einmal darauf gebracht worden ist, so möchte ich mich hier über das Publicum beklagen. Tausend alberne Vorwürfe bringt man gegen bedeutende Künstler auf. Sie seien seltsame Leute. Man könne nicht an sie heran. Es sei nicht mit ihnen auszuhalten. Niemand im Gegentheil kann so natürlich und menschlich sein als große Künstler. Aber man bleibt da-

bei (von den wenigen Leuten die vernünftiger denken rede ich nicht), sie seien launenhaft und wunderlich. Gerade das aber verträgt sich am wenigsten mit dem Wesen eines Malers. Es ist richtig, Maler haben gewisse Eigenheiten, besonders hier in Italien wo besser als irgendwo in der Welt gemalt wird; aber wie soll ein Künstler, der mitten in seinen Arbeiten steckt, Zeit und Gedanken hernehmen um den Leuten die Langweile zu vertreiben? Es giebt wenige genug, die, was sie zu thun haben, mit voller Gewissenhaftigkeit thun. Wer zu diesen aber gehört, der wird begreifen, warum mit großen Künstlern zuweilen nichts anzufangen sei. Gewiß, ihr Hochmuth ist nicht daran Schuld. Aber wie selten begegnen sie einem Geiste, der ein Bild versteht, sollen sie sich da in jedes leere Geschwätz einlassen, daß sie aus ihren tiefen Gedanken herausreißt? Ich kann Ew. Excellenz versichern, Seine Heiligkeit selber setzt mich manchmal in Verlegenheit, wenn er mich fragt, warum ich mich nicht öfter sehen ließe. Ich glaube ihm nützlicher zu sein und gewissenhafter zu dienen wenn ich zu Hause bleibe, als wenn ich um jede Kleinigkeit im Palaste erscheine. Ich pflege bei solchen Fragen Seiner Heiligkeit zu erwiedern, ich zöge es vor, nach meiner Art und Weise für ihn zu arbeiten, statt wie Andere den ganzen Tag vor ihm Parade zu machen und keine Hand zu rühren.'

‚Glücklicher Michelangelo, rief ich aus, unter allen Fürsten der Welt giebt es nur einen einzigen, den Papst, der diese Sünde verzeiht.'

‚Gerade darin sollten Fürsten am nachsichtigsten sein, sagte er. Was den Papst anbetrifft, fuhr er nach einer Weile fort, so hat mir die Wichtigkeit des Werkes, das ich in seinem Auftrage vollende, eine solche Freiheit gegeben ihm gegenüber, daß ich im Gespräch zuweilen, ohne daran zu denken, meinen Filzhut hier auf den Kopf setze [39] und frisch von der Leber weg rede. Und es fällt ihm nicht ein, mir deshalb den Kopf abschlagen zu lassen; im Gegentheil, er läßt mich leben wie ich Lust habe, und gerade in

solchen Momenten diene ich ihm am eifrigsten. Allerdings, wenn irgend ein verbohrter Kopf sich einbilden wollte, man müsse ganz einsam sein, man dürfe keinen Menschen um sich haben, das sei der wahre Lebensgenuß, so würden ihn seine Freunde mit vollem Rechte laufen lassen und die Welt ihn mit allem Fug verurtheilen, aber einen Künstler der einsam lebt weil sein Lebenszweck es mit sich bringt oder weil er keine falschen Redensarten ausgeben will, und der obendrein nichts von euch verlangt, nicht ruhig gewähren zu lassen, ist die größte Ungerechtigkeit. Wozu ihn mit Gewalt betheiligen wollen an eurer Zeittodtschlägerei? Er bedarf der Stille. Es giebt geistige Arbeit, die ihren Mann ganz und gar verlangt und auch nicht den kleinsten Theil seiner Seele frei läßt, mit dem er sich euch hingeben könnte. Hätte er so viel leere Zeit als ihr habt, so mag er des Todes schuldig sein wenn er sie nicht genau wie ihr mit Verbeugungen und anderen Uebungen der Höflichkeit ausfüllt. Wenn ihr aber bei ihm eindringt und ihn lobt, nur um euch selbst zu ehren, und seine Gesellschaft sucht weil ihr euch etwas darauf einbildet, so laßt ihn euch gefallen wie er ist. Wenn dann Papst und Kaiser mit ihm reden so habt genug daran. Ich sage, ein Künstler, der statt den höchsten Anforderungen seiner Kunst zu genügen, dem großen Publicum es recht zu machen sucht, der in seinem persönlichen Auftreten nichts von Seltsamkeit und Eigenheit hat, oder was die Welt so nennt, wird nie und nimmer ein außerordentlicher Geist sein. Freilich, was das gewöhnliche Künstlervolk anlangt, da braucht man mit keiner Laterne umherzugehen, die stehen, wer nach ihnen sucht, an jeder Straßenecke überall so weit die Welt ist.'

Michelangelo machte hier eine kleine Pause und die Marchese ergriff das Wort. ‚Wenn diese guten Freunde, welche die großen Künstler belagern, wenigstens noch wie in alten Zeiten wären. Archesilas besuchte einmal den Apelles, der krank war, und während er ihm die Kissen zurechtlegte, steckte er heimlich eine Hand voll

Gold darunter. Als hernach die alte Magd den Schatz entdeckte, beruhigte sie Apelles; darüber brauche sie gar nicht verwundert zu sein, das sei Archesilas gewesen.‘

‚Große Künstler, begann Tolomei hierauf, würden mit keinem anderen Sterblichen tauschen. Meistens sind sie mit dem zufrieden was sie mit ihrer Arbeit gewinnen. Wenig genug oftmals. Sie beneiden die Reichen nicht, denn sie halten sich für reicher als die Reichsten. Ein durch die Kunst geschulter Geist erkennt die Leerheit des Lebens derer, die sich für die Mächtigen der Erde halten und denen all ihr Ruhm mit in den Sarg gelegt wird. Was man Glück nennt im gemeinen Sinne kann den nicht mehr verlocken, der nach dem Ruhme strebt, der für den großen Haufen freilich keine Reize hat. Ein Künstler ist stolzer auf ein gelungenes Stück Arbeit als ein Fürst auf eine eroberte Provinz. Ich kann Grafen und Herzöge machen, sagte der Kaiser Max als er einen zum Tode verurtheilten Künstler begnadigte, Gott allein aber kann einen großen Maler schaffen.‘

‚Messer Tolomei, sagte jetzt die Marchesa, gebt mir einen guten Rath! Dürfte ich an Michelangelo jetzt wohl die Bitte stellen, mich ein wenig über die Malerei aufzuklären, oder wäre er im Stande, uns plötzlich durch die That beweisen zu wollen, daß die großen Männer trotz Allem wirklich keine Vernunft annehmen und launenhafte Geister sind?‘

‚Gnädigste Frau, erwiederte Tolomei, Meister Michelangelo muß hier eine Ausnahme machen und seine Gedanken mittheilen, wenn er sie auch vor der Welt verborgen hält.‘

‚Ew. Excellenz haben zu befehlen, sagte Michelangelo, und ich zu gehorchen.‘

Die Marchesa lächelte. ‚Da wir einmal darauf gekommen sind: ich möchte wohl wissen was ihr über die niederländische Malerei denkt. Sie scheint mir frömmer zu sein als die italienische.‘

‚Die niederländische Malerei, entgegnete der Meister lang=

sam, wird allen, die sich fromm nennen, im allgemeinen mehr als die italienische zusagen.*) Die niederländische wird ihnen die Thränen in die Augen treiben wo sie die unsere kalt läßt. Die Ursache liegt aber nicht in der Kraft jener Gemälde, sondern in den schwächlichen Empfindungen dessen, der sie auf sich wirken läßt. Die niederländische Malerei sagt alten Frauen und jungen Mädchen, Geistlichen, Nonnen und vornehmen Leuten zu, die für die wahre Harmonie eines Kunstwerkes keinen Sinn haben. Die Niederländer suchen das Auge zu bestechen, sie stellen liebliche angenehme Gegenstände dar, Heilige und Propheten denen sich nicht Böses nachsagen läßt. Gewänder, Holzwerk, Landschaften mit Bäumen und Figuren, was als hübsch auffällt, in der Wahrheit aber nichts von der ächten Kunst in sich hat, und wo es sich weder um innere Symmetrie, noch um sorgfältige Auswahl und wahre Größe handelt. Kurz, eine Malerei ist es ohne Inhalt und Kraft. Aber ich will nicht sagen daß man schlechter male als anderswo. Was ich an der niederländischen Malerei zu tadeln habe, ist daß man auf Einem Gemälde eine Menge Dinge zusammenbringt, von denen ein einziges wichtig genug wäre um ein ganzes Bild auszufüllen. So aber kann keines in genügender Art vollendet werden. Nur die in Italien entstehenden Werke kann man ächte Kunst nennen. Deshalb ist die italienische Kunst die wahre. Malte man anderwärts so, so würde man sie ebensogut nach einem andern Lande benennen wo sie geübt wird. Die ächte Kunst ist edel und fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet. Denn für die, welche es begreifen, macht nichts die Seele so fromm und rein, als die Mühe, etwas Vollendetes zu schaffen; denn Gott ist die Vollendung, und wer ihr nachstrebt, strebt dem Göttlichen nach. Die wahre Malerei ist nur ein Abbild

*) Niederländische Malerei (peinture flamande bei Racz.) nannte man damals in Italien nicht nur die niederländische, sondern im allgemeinen auch die deutsche Kunst.

der Vollkommenheit Gottes, ein Schatten des Pinsels mit dem Er malt, eine Melodie, ein Streben nach Einklang. Ein ganz lebendiges Verständniß aber nur kann fühlen, worin die Schwierigkeit liegt. Und deshalb ist die Kunst so selten und es giebt so wenige die sie erreichen.

‚Daß man aber in Italien etwas Gutes zu Stande bringt, das hat seine Gründe. Laßt einen Maler anderswo arbeiten, einen Meister der sich alle Mühe giebt, und ruft dann einen Lehrling nur der bei uns gelernt hat, laßt beide zeichnen und malen, jeden nach seiner Art, und vergleicht: ihr werdet finden, daß der der in Italien nur ein Schüler war, im Hinblick auf die ächte Kunst mehr leistete als jener Meister der nicht aus Italien ist. So wahr ist dies, daß selbst Albrecht Dürer, ein Meister der so geschickt und feinfühlend arbeitet, wenn er etwas malen wollte was uns täuschen sollte als sei es in Italien geschaffen, möchte er nun eine gute oder schlechte Arbeit geliefert haben, dennoch nichts zu malen im Stande gewesen wäre, bei dem ich nicht auf der Stelle bemerkte, daß es weder aus Italien noch von einem italienischen Künstler stammte.[40] Und deshalb, kein anderes Volk, ein oder zwei spanische Meister ausgenommen, kann malen wie wir malen. Auf der Stelle wird man den Unterschied fühlen.

‚Unsere Kunst ist die des alten Griechenlands. Nicht weil etwas italienisch, sondern weil es gut und correct ist, sagt man, das ist gemalt als hätte es ein Italiener gemacht, und wer es erreichte ohne in Italien zu malen, würde dennoch so genannt werden. Die Kunst gehört keinem Lande an, sie stammt vom Himmel; wir aber besitzen sie. Denn nirgends hat das alte Reich so deutliche Spuren seiner Herrlichkeit hinterlassen als bei uns, und mit uns, glaube ich, wird die wahre Kunst untergehen.‘

Er schwieg. Ich reizte ihn fortzufahren. ‚Nur den Italienern also, behauptet ihr, sei die Malerei eigen? sagte ich. Ist das aber zu verwundern? Habt ihr nicht in Italien ebensoviel Grund,

gut zu malen, als andere Völker schlecht? Ihr seid fleißig von Natur. Willen, Geschmack und Talent bringt ihr mit auf die Welt. Keinem genügt es in eurem Lande ein Handwerker zu bleiben, ihr arbeitet um emporzukommen. Verhaßt ist euch die Mittelmäßigkeit. Ihr seid gut daran: Ihr habt die großen Vorbilder, sie drängen sich euch bei jedem Schritte auf. Das Land ist voll von Meistern die euch anleiten, von Fürsten die euch schützen, von Köpfen die euch verstehen. Alles dreht sich um die Kunst bei euch, alle Ehre fließt ihr zu. Bei soviel Fürsten und großen Herren: Einer hat dennoch nur den Namen des Göttlichen davon getragen, ein Maler, Michelangelo!'

,Ihr sprecht wie ein guter Italiener und als ob ihr bei uns geboren wäret, sagte die Marchesa als ich geendet. Und darauf begann sie ein Lob der Malerei, wie veredelnd sie auf ein Volk wirke, wie sie es zur Frömmigkeit, zum Ruhm, zur Größe führe, daß ihr vor innerer Bewegung die Thränen in die Augen traten. So ging die Zeit hin. Es war spät geworden. Michelangelo erhob sich zuerst. Die Marchesa stand auf. Ich bat sie, mir das Glück zu Theil werden zu lassen, am nächsten Tage abermals bei dieser Vereinigung erscheinen zu dürfen. Sie gewährte meine Bitte und Michelangelo versprach zu kommen. Wir begleiteten sie bis an die Thüre. Tolomei ging mit Michelangelo, ich aber mit der Marchesa von San Silvestro bis zu dem Kloster wo das Haupt Johannes des Täufers aufbewahrt liegt und wo ihre Wohnung war. Von dort aus machte ich mich auf den Heimweg.'

Dies die Beschreibung der ersten Zusammenkunft. Am nächsten Sonntage stellt sich Francesco wieder in San Silvestro ein. Er hat die Stadt durchwandert, die erfüllt war vom Festgedränge zu Ehren der Herzogin Margherita, Alessandro dei Medici's Witwe, die Paul der Dritte für den jungen Ottavio Farnese vom Kaiser zur Gemahlin erlangt. Ihr zu Ehren wurde der Carneval 1537 glänzender als je in Rom begangen. Francesco sah die prachtvoll

geschmückten Reiter und Triumphwagen vom Capitol herabziehen. Er bewundert die Fahnen, die goldnen Rüstungen, die kostbar geschirrten Pferde. Dann steigt er auf den Monte Cavallo, wo es einsam ist, und findet Tolomei und Michelangelo mit Fra Ambrosio. Es ist Nachmittag, sie gehen in den Garten hinter dem Kloster wo sie sich unter dem Schatten der Lorberbäume niedersetzen, die weite Stadt zu ihren Füßen. Vittoria ist diesmal nicht zugegen. Am dritten Montage läßt die Marchesa dann Francesco ausdrücklich einladen. Die Zusammenkunft findet sich in dem, was Graf Raczynsky von Francesco's Berichte mittheilt, nicht beschrieben. Wahrscheinlich erschien es dem Grafen nicht wichtig genug, denn schon auch was am zweiten Sonntage gesprochen wird, ist nicht von dem Belang um hier eine Stelle zu finden. Es werden die Arbeiten der italienischen Meister in ganz Italien durchgegangen, aber die persönliche Färbung fehlt, durch die der Anfang dieser Gespräche so bedeutend und lebendig erscheint.

Es sei ausdrücklich ausgesprochen, daß ich Francesco's Bericht in dem Sinne nicht für authentisch halte, um ihn rein als die Blätter seines Tagebuches zu betrachten. Er hat die Dinge arrangirt. Die Form, in die er seine Mittheilungen gebracht, war eine gewöhnliche damals und mag von ihm die künstlerische Abrundung erhalten haben, die Plato den Zusammenkünften gab bei denen Sokrates und Alcibiades erschienen. Aehnlich läßt Machiavelli Fabricio Colonna unter einem Baume im Garten der Rucellai mit seinen Freunden über die italienische Kriegskunst reden. Dennoch ist wahr was Francesco erzählt.[41] Man fühlt, er konnte das nicht erfinden, er stand Vittoria, Tolomei, Ambrosio, Michelangelo so nahe, und er gab die Charaktere treu und ohne Zusatz. Den Vittoria's zumal, die zu den Frauen gehörte, die, willenlos scheinbar, nie durch Gewalt etwas zu erzwingen suchen und dennoch Alles erreichen was sie sich vorgesetzt. In ebenso sanfter Weise mag sie in Neapel ihr erstes Probestück vollbracht haben, den Neffen ihres

Gemahls, den jungen d'Avalos, denselben der vor Volterra gegen Ferruccio kämpfte, aus einem wilden ungezügelten Jünglinge zu einem Manne umzuformen, der Kunst und Wissenschaft liebte. Sie war stolz darauf das gethan zu haben. Und wie zart übt sie ihre Herrschaft über Michelangelo aus, dem sonst nicht beizukommen war; dem sie jetzt zum ersten Male das Glück einflößte, einer Frau nachzugeben, und für den sie die Jahre, die sie in Rom damals verbrachte, zu einer Zeit des Glückes machte, das er vorher niemals gekannt.

Es bedarf nicht der ersten Jugend für eine Frau, um den Geist eines Mannes gefangen zu nehmen, der in ihr das höchste Verständniß entdeckt. Vittoria war noch schön und freudig zu jener Zeit. Sie stand mit an der Spitze der Partei, der die Zukunft zu gehören schien. Hätten ihre Freunde den Erfolg für sich gehabt, Vittoria's Name würde von noch größerem Glanze heute umgeben sein. Sie, Renata von Ferrara und Margareta von Navarra, alle drei durch Freundschaft verbunden und in fortwährendem Verkehr, bildeten das Triumvirat von Frauen, unter dessen Anführung das ganze gebildete Italien damals in den Kampf ging. Polo oder Contarini hätten nur, wozu sie beide Aussicht hatten, nach Pauls Tode zur höchsten Würde gelangen dürfen, und der Sieg wäre errungen gewesen.

Diese Hoffnungen erregten und erhöhten Vittoria. Nach langen Jahren der Trauer und Einsamkeit schien auch für sie eine neue beglückende Zeit zu beginnen. 1538 wurden ihre Gedichte zum ersten Male gedruckt. In Ferrara nahm sie die Huldigungen eines Hofes entgegen, der ganz auf die Anerkennung geistigen Verdienstes gerichtet war. Ariost verewigte diese Zeit durch seine Verse auf Vittoria. Und zurückkehrend nach Rom empfingen ihre dortigen Freunde sie mit eifersüchtiger Freude. Fünf Jahre dauerte das, unzweifelhaft die glücklichsten die Michelangelo in seinem ganzen Leben zu Theil geworden sind.[42]

Dann aber kam der Umschwung im Jahre 41, und mit einem Schlage trat ein jammervoller Wechsel ein.

Vittoria verließ Rom, wo Caraffa herrschte. Dem Cardinal Polo nach Viterbo folgend, sammelte sie dort einige wenige ihrer alten Freunde; nicht mehr aber im alten Sinne mit ihnen verkehrend, das war vorüber, sondern im Bemühen jetzt nur, sich gegen die Feindschaft derer zu sichern, deren Angriffe sich von sebst verstanden. Im folgenden Jahre starb Contarini in Bologna. Man könnte sagen, der Gram habe ihn getödtet. Bis zuletzt verleugnete er seine Gesinnungen nicht. Als der Cardinal Morone, einer der treuesten Anhänger der Partei, von Modena zu ihm kam um sich Raths zu erholen, weil seine Stadt ganz von den ‚neuen Meinungen‘ inficirt sei, empfahl er die größte Milde. Nur auf dem Wege der Belehrung dürften die Verirrten zurückgeführt werden. Das ahnten Beide nicht, daß bald das bloße Besprechen der neuen Meinungen mit infamer Todesstrafe belegt werden würde. Contarini starb ehe es so weit kam. Wir haben Vittoria's Trostschreiben an seine Schwester. Sie selbst hatte kaum weniger als diese verloren. Polo, sagt sie darin, bleibe ihr nun allein noch übrig. Auch ein Sonett ihrer Hand haben wir auf Contarini's Tod. Er hätte Papst werden müssen, lautet dessen Schluß, um das Zeitalter zu einem glückseligen zu machen.

Contarini's Fortgang war traurig gewesen für seine Freunde, was diese aber völlig darniederwarf war die Flucht Occhino's. Vorgefordert von der Inquisition um sich zu vertheidigen, war er schon auf dem Wege nach Rom, im Vertrauen auf seine Sache, als er plötzlich, nahe bei der Stadt, anderen Sinnes wird und flüchtet. Seine Freunde erschraken. Wir haben den Brief Tolomei's noch, der ihn dringend zur Rückkehr auffordert. Aber noch mehr: offen übergehend zur Sache der Lutheraner, beginnt Occhino sich mit unerhörter Heftigkeit gegen den Papst zu wenden. Alle seine römischen Anhänger sagten sich jetzt los von ihm, trotzdem aber,

was Ochino that, fiel auf sie zurück und zumeist auf Vittoria, die ihn am wirksamsten vertheidigte. Sie selber gehörte zu denen von nun an, die der Inquisition verdächtig wurden. Ganz und gar mußte sie und Polo sich der neuen Gewalt unterwerfen. Als Ochino ihr seine Vertheidigungsschrift, warum er entflohen sei, nach Viterbo übersandte wie einer alten Freundin, lieferte sie Brief und Broschüre nach Rom ab und erklärte, nur dann eine Antwort schreiben zu wollen, wenn man es ihr anbeföhle. Kein Zweifel daß die Spione Caraffa's sie in Allem überwachten was sie that, schrieb und sagte. Wie gefährlich sie der Inquisition erschien, zeigt das allein, daß als 20 Jahre nach ihrem Tode ein edler Florentiner in Rom zum Feuertode verdammt ward, eines seiner Hauptverbrechen war, einst Vittoria's und Giulia Gonzaga's Kreise angehört zu haben.

In diese Zeiten, 1541—43, fallen die Briefe, die Vittoria mit Michelangelo gewechselt hat und die Entstehung der Gedichte die er ihr sandte. Nur wenig davon ist erhalten geblieben und von diesem Wenigen wird das meiste noch in Florenz verschlossen gehalten. Dennoch dringt hier und da etwas durch von diesen eingekerkerten Schätzen und so ein Sonett, das Guasti in seiner neuen Ausgabe der Gedichte zum erstenmale veröffentlicht hat.

Die du mein Schicksal mir zuletzt versüßest,
Mein Herz, zum Tode alt, festhältst im Leben,
Und unter Tausenden, die dir ergeben,
Und die so hoch stehn, mich allein nur grüßest:

Glücksel'ger Geist! jetzt meinem Aug' entschwunden
Nahst du dich tröstend dennoch meinem Herzen,
Und mit der Hoffnung linderst du die Schmerzen,
Die mit gewalt'ger Sehnsucht mich verwunden.

Dir schreib' ich, für die Gnade Dank zu senden
Die in dir für mich redet, mich, den hier
Die Sorgen quälend im Gefängniß halten.
Welch ein Gewinn! Du nimmst von meinen Händen
So schlecht gemaltes Werk, und giebst dafür
Mir deines Geistes herrliche Gestalten.

Dieses Sonett deutet auf eine Arbeit, welche Michelangelo für Vittoria vollendet hatte und auf diese Arbeit beziehen sich die wenigen Briefe welche von ihrer Hand an ihn erhalten sind. Michelangelo hatte ihr die Zeichnung zu einem Crucifixe geschickt Vittoria sollte sie billigen und zurücksenden, worauf dann das Crucifix ausgeführt werden würde. Ihr aber gefällt die Zeichnung so gut, daß sie dieselbe unter keinen Umständen wiederhergeben möchte, und darüber schreibt sie:

‚Einziger Meister Michelangelo und ganz besonderer Freund (Unico maestro Michelangnolo e mio singularissimo amico), euren Brief habe ich empfangen und das Crucifix in Augenschein genommen, ein Werk, das wahrlich alle andern Darstellungen die ich kenne, mir im Gedächtniß ans Kreuz geschlagen hat. Denn nichts Lebendigeres, Vollendeteres ist möglich als dieses Bild Christi, mit so unbegreiflicher Zartheit und wunderbarer Kunst ist es gearbeitet. Nun aber: ist es aus anderer Hand hervorgegangen als aus der eurigen, so will ich nicht daß Jemand anders es ausführe. Laßt mich wissen ob es wirklich ein Anderer als ihr gezeichnet hat, vergebt mir die Bitte; ist es aber von euch, so müßt ihr es mir unter allen Umständen überlassen. Wäre es aber nicht von euch und ihr wolltet es von einem eurer Arbeiter ausführen lassen, so müßten wir vorher erst darüber reden, denn ich weiß, wie schwierig es sein wird, nach einer solchen Zeichnung zum zweiten Male so zu arbeiten. Lieber möchte ich, der, der sie gemacht hat, arbeitete mir etwas neues Anderes. Ist die Zeichnung aber von euch, dann verzeiht wenn ich sie nicht wieder herausgebe. Ich habe sie bei Lichte und mit dem Glase und im Spiegel betrachtet: es ist mir niemals etwas Vollendeteres vorgekommen.

Eure ergebene

Marchesa von Pescara.‘[43]

Wie fein sie sagt: am liebsten wäre mir, wenn der, der die Zeichnung gemacht hat, mir etwas anderes Neues arbeitete. Sie

traute Michelangelo selbst nicht zu, daß Er sogar, wenn er das Crucifix danach ausführen wollte, etwas gleich Vollkommenes zu Stande brächte, und fand eine Manier, es auszusprechen ohne ihn zu beleidigen.

Condivi erzählt von einem Crucifix, das der gewöhnlichen Auffassung entgegen Christus nicht mit gesenktem Haupte als schon verschieden, sondern mit freudig zum Himmel erhobenem Antlitze zeigte, als wolle er seine letzten Athemzüge aushauchen. Eine wunderbar schöne Zeichnung im Besitz der Oxforder Sammlung ließ sich danach als das Blatt bestimmen, das Michelangelo nach Viterbo sandte.

Ich war früher der Meinung gewesen, diese Zeichnung sei in der That das Werk, um das es sich hier handelte. Allein ganz kürzlich hat Graf Campori einige Briefe Vittoria's publicirt, aus denen hervorgeht, daß nicht nur eine Zeichnung, sondern auch ein Gemälde nach ihr vorhanden ist, und durch einen Zufall, für den wirklich der Name „Zufall" fast zu schlecht ist, kam im vergangenen Jahre, kurz vor dem Briefe, das Gemälde selbst sogar mir unter die Augen.

Aus Ragusa ward ein auf eine mäßige Holztafel gemaltes Bild nach Berlin gesandt, das Michelangelo zum Urheber haben sollte. Stumpf und blind vor Alter, aber unberührt von der Hand eines jeden Restaurators, ein Anblick in dieser Beziehung wie er mir niemals zu Theil geworden, von der geringsten Anfeuchtung auf unschädliche Weise zur ersten Frische beinahe auferweckt, stand eine Arbeit vor mir, in der Jeder der mit Michelangelo's Werken bekannt war, jenen Stich aus dem Jahre 1547 wiedererkennen mußte, der, wie Vasari sagt, nach einem von Michelangelo für Vittoria gezeichneten Blatte gefertigt worden war. Hier nun diese Composition in Farben! Hatte Michelangelo sie selbst gemalt? So schön und großartig erschien die Pinselführung, daß man gern dafür gewesen wäre. Allein würde Vasari das Gemälde

dann nicht erwähnt haben? Nicht mehr schien erlaubt, als auszusprechen, es sei von Marcello Venusti unter Michelangelo's Aufsicht gemalt. Leider, daß kein entscheidender Blick in Berlin den Werth dieses Werkes zu schätzen wußte. Nach vergeblichen Versuchen, ihm hier eine bleibende Stätte zu schaffen, wurde es nach Ragusa zurückgesandt, wo es sich der Wahrscheinlichkeit nach heute noch befindet.

Wäre es wenige Monate länger geblieben, so würde dann Vittoria's eigener Brief Zeugniß abgelegt haben, daß es von Michelangelo's Hand für sie gemalt worden war.

Folgendermaßen schreibt sie, und es hindert uns nichts diesen Brief mit dem vorhergehenden in Zusammenhang zu denken:

‚Was ihr zu schaffen im Stande seid, reizt zum Uebermuthe beinahe, daß man mit Augen sehen möchte, ob es möglich sei, das Vollkommene dennoch zu überbieten. Und euch gelingt es. Omnia sunt possibilia credenti: nur zu glauben braucht man, und die Dinge geschehen. Mein Vertrauen stand fest, Gott werde euch übermenschliche Kraft verleihen, diesen Christus zu malen. Als ich ihn zuerst gesehen hatte, übertraf er alle meine Erwartung, dann, muthig gemacht durch das geschaute Wunder, wagte ich das zu begehren, was ich nun auch so wunderbarer Weise erfüllt sehe, und was ihr jetzt geleistet habt ist so vollendet, daß es unmöglich wäre, mit Wünschen darüber hinauszugehen.

‚Nur das noch: es entzückt mich, daß der Engel zur rechten Hand Christi so bei weitem das Schönste auf dem Bilde ist; und dieser Michael wird euch, Michelangelo, einst seinen Platz geben am jüngsten Tage zur Rechten Gottes. Ich kann nichts thun als Christus, dessen Abbild ihr so vollkommen gemalt habt, bitten, daß sich das erfüllen möge; und euch, mich ganz als Etwas anzusehen, worüber ihr nur verfügen dürft.

Euch zu Diensten
die Marchesa von Pescara.‘

Und gerade die Schönheit dieses Engels zur Rechten Christi war es gewesen, die uns, d. h. die Wenigen welche in Berlin dies Gemälde zu würdigen wußten, immer wieder zum Gedanken geleitet hatte, nur Michelangelo selbst könne es gemalt haben.

Es stellt eine Maria der, am Fuße des Kreuzes sitzend. Blicke und Arme zum Himmel erhoben, in ihrem Schooße den Leichnam ihres Sohnes zwischen den Knien vor ihr auf den Boden gesunken, so daß seine Arme über die Knie wie über Krücken gelegt sind. Zwei Engel zu beiden Seiten neben ihr greifen mit den Händen unter die Arme Christi, als erleichterten sie ihm die Stellung und ihr die Last. An das Kreuz aber, das von seltsamer Form ist, wie ein großes lateinisches Ypsilon nämlich, dessen beide Arme oben durch ein Querholz verbunden sind, so daß die Balken die mystische Form des die Dreieinigkeit bedeutenden Dreiecks annehmen,[44] sind auf dem Stiche die Worte Dante's geschrieben:

Non vi si pensa quanto sangue costa.
Daran denkt Keiner, wieviel Blut es kostet!

Ein Vers, der den ganzen Jammer der Zeit mit seinen wenigen Worten zusammenfaßt. Dante redet im 29. Gesange des Paradieses von der Heiligen Schrift: ‚Daran wird nicht gedacht, wieviel Blut es kostet, sie in der Welt zu verbreiten, und wieviel Gnade der vor Gott findet, der voll Demuth in ihre Tiefen eindringt. Denn um des äußeren Scheines willen nur wird sie heute gelesen und Jeder trägt seine Empfindungen hinein, und darüber reden die Prediger und das Evangelium selbst verschweigen sie.' Das war jetzt die heimliche Klage derer, die die fortschreitende Unterdrückung des freien Glaubens in Italien mit immer gewaltsameren Mitteln vor Augen sahen.

Auf dieses Gemälde auch, vielleicht als Antwort auf eine Zwischenfrage Vittoria's, die, weil Michelangelo zu lange arbeitete, gefürchtet hatte, das Gemälde sei in Vergessenheit gerathen, scheint sich der einzige Brief zu beziehen, der von denen Michelangelo's an

sie erhalten blieb. ‚Signora Marchesa, schreibt er, da ich selbst in Rom anwesend war, brauchtet ihr den Auftrag in Betreff des Crucifixes Messer Tommaso nicht zu hinterlassen und ihn zwischen Ew. Herrlichkeit und mich, euren Diener, zu stellen, um auf diesem Wege meine Dienste in Anspruch zu nehmen. Ich würde für Ew. Herrlichkeit mehr gethan haben als für irgend Jemand den ich auf dieser Welt zu nennen wüßte, hätte mir nicht die Arbeit, die auf mir lastet, unmöglich gemacht, es Ew. Herrlichkeit durch die That erkennen zu geben. Ich weiß, Ew. Herrlichkeit kennt den Spruch, amore non vuol maestro, ein liebendes Herz braucht nicht getrieben zu werden, und auch, chi ama, non dorme, wer liebt der schläft nicht. Es war unnöthig, durch Andere nachfragen zu lassen. Denn wenn es auch so schien, als hätte ich es vergessen, so ließ ich nur deshalb nichts verlauten weil ich eine Ueberraschung im Sinne hatte. Um diese Freude bin ich nun gebracht worden.

Mal fa chi tanta fè si tosto obblia.
Der thut nicht wohl der soviel Treue sobald vergißt.

Ew. Herrlichkeit Diener.‘

Kein Name darunter, sondern dieser erst nach dem Gedichte das auf dem zweiten Briefblatte steht:

Bald auf dem rechten Fuß, bald auf dem linken,
Bald steigend, bald ermüdet zum Versinken,
Hintaumelnd rathlos zwischen Gut und Böse
Such' ich, wer meiner Seele Zweifel löse;
Denn wem Gewölk verhüllt des Himmels Weiten,
Wie können den des Himmels Sterne leiten?

Drum sei mein Herz das unbeschriebne Blatt,
Und was das deine aus sich selbst gefunden,
O schreib es nieder! was in allen Stunden
Die Richtschnur sei, nach der es Sehnsucht hat.
Damit im Irrsal dieser Lebenstage
Mir Antwort werde auf des Lebens Frage:

Ob die geringere Gnade einstmals finden,
Die demuthvoll sich nahn mit tausend Sünden,
Als die, die stolz auf das was sie gethan,
Im Ueberfluß der guten Werke nahn.

Michelangelo Buonarroti in Rom.[45]

Ora in sul uno, ora in sul altro piede*)
Variando cerco della mia salute
Fra'l vitio e la virtute;
L'alma confusa mi travaglia e stanca,
Come, chi'l ciel non vede,
Chè per ogni sentier si perde, e manca.
Ond'io la carta bianca
Convien ch'a pietà mostri
Che, qual di me si voglia, tal ne scriva;
Ch'a ogni muover d'anca
Infra grandi error nostri
Mie picciol resto più quaggiù non viva,
Chè'l vero di se mi priva:
Nè so, se minore grado in ciel si tiene
L'umil peccato che'l soperchio bene.

Wir sehen, wie die große Frage über die Rechtfertigung durch den Glauben auch zwischen ihnen beiden schwebte. Wer Messer Tommaso war, weiß ich nicht; vielleicht Tommaso da Prato, Michelangelo's Geschäftsführer im Processe gegen den Herzog von Urbino, oder Tommaso Cavalieri, ein junger Römer der sein besonderer Liebling war. Die Arbeit die ihn verhinderte für Vittoria zu arbeiten, war die Ausmalung der von Paul dem Dritten neu gebauten Capelle, zu der ihn der Papst nach Beendigung des jüngsten Gerichts genöthigt hatte.

Was diese Arbeit anlangte, so bedurfte es nur einer Hindeutung auf sie um Michelangelo zu entschuldigen, denn Vittoria selbst hatte ihn bei anderer Gelegenheit auf dieses Werk hinge-

*) Ueber uno steht destro (rechts), über altro, manco (links) von derselben Hand.

wiesen. Einer von ihren Briefen, wie es scheint der erste nach ihrer Abreise von Rom nach Viterbo, erwähnt es, und die Art wie es geschieht ist charakteristisch genug für ihre Gesinnung.

‚Magnifico Messer Michelangelo, schreibt sie, ich habe euren Brief nicht gleich beantwortet, da er eigentlich eine Antwort auf den meinigen war. Mir kam so vor, wenn wir beide, ihr und ich, fortführen in dieser Weise uns zu schreiben (wie es mich wohl treiben würde und wie ihr gewiß nicht unterlassen würdet zu thun), so müßte nothwendigerweise zweierlei eintreten: was mich betrifft, daß ich mich in der Capelle der heiligen Catarina hier nicht zu den angewiesenen Stunden bei der Andacht der Nonnen einfände, und ihr, daß ihr in der Capelle des heiligen Paul Morgens vor Tage euch einzustellen unterließet, um lange Stunden dann im Zwiegespräch mit euren Werken zu verharren, deren Lippen euch gegenüber so wenig der Sprache entbehren werden, als mir gegenüber die, welche meine lebendige Umgebung bilden. Und so würde ich den Verlobten Christi und ihr dessen Stellvertreter untreu werden. Ich weiß wie fest die Freundschaft ist die uns verbindet, es bedarf keiner Briefe um sie zu befestigen. Worauf ich warte ist die Gelegenheit, euch Dienste von wirklichem Inhalte zu leisten. Bis dahin bitte ich Christus, von dem ihr mir bei meiner Abreise von Rom so demüthigen Herzens gesprochen habt, ich möge euch bei meiner Rückkehr mit Seinem von wahrer Treue belebten Bilde im Herzen wiederfinden, wie ihr ihn bei meiner Samaritanerin gemalt habt.

Und so empfehle ich mich euch und eurem Urbino.

Vom Kloster zu Viterbo den 20. Juli.

Euch zu Diensten
die Marchesa von Pescara.‘

Wenn dies der erste Brief war, so läßt sich aus einem Vergleiche mit den übrigen leicht erkennen, wie anders die späteren geschrieben sind, und auch wohl warum Michelangelo auf diesen

hin eine Zeitlang vielleicht verstummte. Sie selbst war es dann, die ihm wieder die Lippen löste. Die Samaritanerin, von der sie spricht, war eine Darstellung Christi am Brunnen mit der Frau aus Samaria, ein Werk von dem nur noch ein Stich erhalten ist. Vasari erwähnt diese Composition als für Vittoria gearbeitet.

Ein Gedicht, von dem wir sicher wissen, daß Michelangelo es für sie geschrieben hat, ist vielleicht jenem ersten Briefe an Vittoria beigelegt gewesen. Es scheint sich auf das Geschenk zu beziehen das sie ihm beim Abschiede gab, eine Sammlung ihrer Gedichte.

Der Freundlichkeit, mit der ihr mich bedenkt,
Nicht allzu unwerth, Herrin, mich zu zeigen,
Wollt' ich mit dem was meinem Geiste eigen,
Erst das erwiedern was ihr mir geschenkt.

Bald aber fühlt' ich: da euch nachzusteigen,
Wohin der Genius euch empor gelenkt,
Giebt's keinen Weg für mich: verzeiht, und denkt,
Wie sehr ich weiß, warum mir ziemt zu schweigen.

Denn Irrthum wär' mein Glaube, wenn ich dächte
Dem gleichzuthun mit meinem schwachen Werke,
Was von euch wie des Himmels Gnade regnet.

Das Feuer fehlt, die Kunst, die es vollbrächte,
Mir Sterblichem, dem kein Versuch die Stärke
Verleiht, mit der der Himmel euch gesegnet.

Per esser manco, alta Signora, indegno
Del don di vostra immensa cortesia,
Con alcun merto ebbe disire in pria
Precorrer lei mio troppo umile ingegno.

Ma scorto poi ch'ascender a quel segno
Proprio valor non è ch'apra la via,
Vien men la temeraria voglia mia,
E dal fallir più saggio al fin divegno.

E veggio ben, com'erra s'alcun crede
La grazia che da voi divina piove
Pareggiar l'opra mia caduca e frale.

L'ingegno, e l'arte, e l'ardimento cede;
Chè non può con mill' opre, e chiare, e nuove
Pager celeste don virtù mortale.

Das schönste Zeugniß für den Einfluß aber, den Vittoria auf Michelangelo ausübte, enthält ein anderes Gedicht das ich hier noch mittheile. Hier spricht er am offensten. So philosophisch ruhig der Beginn des Sonettes ist, so feurig lautet der Schluß, freilich auch hier wieder nur in der Fassung wie seine eigene Handschrift ihn giebt, denn, gleich den meisten seiner Verse, erschienen auch diese in der gedruckten Ausgabe der Gedichte bisher verdorben und abgeschwächt.

Von eines Menschen Form den Geist erfüllt,
Beginnt was vor den innern Blick getreten
Der Künstler als ein erst Modell zu kneten
In schlechtem Thon, der kaum die Form enthüllt.

Doch dann in Marmor, langsam, Schlag auf Schlag,
Lockt die Gestalt der Meißel aus dem Steine,
Damit sie rein, wie er gewollt, erscheine,
Und neubeseelt erblickt sie so den Tag.

So ich, wie ich zuerst war: nur mein eigen
Modell, durch dich erst, Herrin, neugeartet,
In höherer Vollendung mich zu zeigen.

Bald giebst du zu was fehlt; dann wieder waltest
Du scharf wie Feilen: — aber was erwartet
Mein wildes Herz, wenn du das umgestaltest?

Da che concetto ha l'arte intera e diva
Le membra e gli atti d'alcun, poi di quello
D'umil materia un semplice modello
È'l primo parto che da quel deriva.

Poi nel secondo in pietra alpestra e viva
S'arrogie le promesse del martello,
E si rinasce tal concetto bello
Ch'el suo eterno non è ch'il prescriva.

Tal di me stesso nacqui e venni prima
Umil model, per opra più perfetta
Rinascer poi di voi, donna alta e degna.

S'el manco adempie, e'l mio soperchio lima
Vostra pietà, qual penitenzia aspetta
Mie fiero ardor se mi gastiga e insegna?

Mie fiero ardor sagt er, was eher noch zu milde übersetzt worden. Wörtlicher genommen lautet der letzte Gedanke: Welche Qual aber hat mein wild glühendes Wesen zu erwarten, wenn du das zu zügeln und zahm zu machen beginnst? — gleichsam das Letzte an das sie sich wagen würde. Er sprach wohl nicht von seiner Leidenschaft zu ihr, sondern von dem, worauf Vittoria in San Silvestro damals anspielte, als sie die Befürchtung aussprach, daß er, gerade wenn sie ihn auf etwas zu bringen wünschte, plötzlich nicht wollen könnte. Er war stolz und aufbrausend. Er war empfindlich und argwöhnisch, und alt geworden darin. Was für ein Mensch wäre Michelangelo geworden, hätte ihn in jüngeren Jahren das Schicksal mit Vittoria zusammengeführt, und wäre auch sie, weniger ermattet durch die Jahre und die Erlebnisse ihm dann entgegengetreten! So freilich wie sie jetzt einander fanden, konnte sie ihm nichts gewähren als die freundliche Milde mit der sie ihn besänftigte, und durfte er nichts begehren als was sie geben konnte.

Es findet sich eins unter seinen Gedichten, ein Sonett, in dem er dies eingesteht und seine Empfindung so schön ausdrückt, daß ein freundlicheres Bild für den Gedanken nicht gedacht werden kann. ‚Damit auch künftig deine Schönheit auf Erden weile, aber im Besitze einer Frau, die gnädiger sei und weniger strenge als du

bist, glaube ich daß die Natur deine Reize zurückverlangt und ihnen befiehlt allmälig dich zu verlassen. Und sie nimmt sie; mit deinem himmlischen Antlitz schmückt sie im Himmel eine liebliche Gestalt, und der Gott der Liebe bemüht sich mit Sorgfalt, ein mitleidvolles Herz in sie zu senken. Und all meine Seufzer nimmt er auch, und meine Thränen sammelt er und giebt sie dem, der jene lieben wird wie ich dich liebe. Und glücklicher als ich rührt er vielleicht mit meinen Qualen ihr Herz, und sie gewährt ihm die Gunst die mir versagt blieb.'

Wie rührend werden Gegenwart und Zukunft hier einander entgegengestellt. Es ist die schönste Verherrlichung der Resignation, die mir in den Werken eines Dichters begegnet ist. Es ist reizend, wie er das Verzichten in Erwartung verwandelt und das Verschwinden der Jugend und Schönheit fast zu etwas Freudigem gestaltet.

Vielleicht daß Michelangelo, wie er überhaupt durch Vittoria zur Dichtkunst zurückgeführt ward, von ihr auch den Anstoß zu diesen Anschauungen erhielt, denn der Inhalt all ihrer Verse ist Verherrlichung des Verlorenen, Entsagung für die Gegenwart und Erwarten zukünftiger Ausgleichung aller Schmerzen. Die Sehnsucht nach ihrem Gemahl, der, immer im Felde, sie auf Ischia allein ließ, gab ihr die ersten Verse ein. Die Trauer um seinen Verlust, die natürliche Hinneigung zu geistlichen Gedanken, das gänzliche Versenken endlich, nachdem all ihre Hoffnung auf diese Welt gescheitert war, in religiöse Gefühle, bilden die natürliche Stufenleiter, auf der sie als Dichterin weiterging. Nichts Verschiedeneres aber als Michelangelo's Gedichte und die ihrigen. Er immer mit einem festgreifbaren Gedanken im Sinne, den er so stark und einfach als möglich, oft hart in den Worten sogar, zu geben sucht, sie dagegen in sanften Wendungen ein Gefühl umschreibend, das in Bildern sich spiegelnd, nicht, wie Michelangelo's Gedanken, in die Tiefe dringt. Der Wohlklang ihrer Verse aber

ist so groß, daß ihn selbst der empfindet der nicht Italiener ist, und in ihren Anschauungen zuweilen hinreißende Wahrheit.

Und wie das Licht die sanften Strahlen sendet,
Fällt meiner Sünden dunkler Mantel nieder,
Im weißen Kleid fühl' ich die Reinheit wieder
Der ersten Unschuld und der ersten Liebe.

So endet eins ihrer Sonette, in dem sie von der göttlichen Flamme redet, der sie Trost verdanke. Und diese Stimmung in den meisten Gedichten, Versöhnung suchend mit sich selbst, im Geiste Contarini's und seiner Freunde. Man verschlang ihre Gedichte in Italien. Ohne Vittoria's Vorwissen war der erste Druck veranstaltet worden, fünf Ausgaben folgten in den nächsten zehn Jahren, und das Verlangen nach neuen Drucken war auch damit nicht gestillt. Sie pflegte was sie neu dichtete Michelangelo zu senden. Vierzig Sonette empfing er so, die er zu den ersten die er von ihr erhalten in dasselbe Buch hinten anbinden ließ. In späteren Jahren schickt er es einmal einem Geistlichen nach Florenz, einem alten Bekannten, mit dem er in Briefwechsel stand und der ihn um die Mittheilung seiner Reliquien Vittoria's gebeten hatte.

Wann aber wurde jenes Sonett, das ich in Prosa übersetzt habe weil ich keine Verse dafür finden konnte, von Michelangelo gedichtet? Ich sprach nur eine Vermuthung aus, wenn ich überhaupt annahm daß es an Vittoria gerichtet sei, und gebe auch jetzt nicht mehr, wenn ich sage daß es nach 1542 von ihm geschrieben zu sein scheint, nach Vittoria's Rückkehr nach Rom im Herbste dieses Jahres, wo sie Viterbo wieder verließ, vielleicht weil der Cardinal Polo von da an im Dienste der Kirche von dort abwesend war.

Es muß ein trauriges Wiedersehen gewesen sein zwischen Vittoria und Michelangelo. Sie hatte in Viterbo eine heftige Krankheit durchgemacht (wir wissen das aus den besorgten Briefen Tolomei's), sie kam mit zerrütteter Gesundheit und, da nun auch das Letzte noch das sie treffen konnte, der Untergang ihrer Familie

eingebrochen war über sie, mit völlig geknickter Lebenskraft. Mag die Demuth Vittoria's vor Gott und Kirche noch so groß und wahr gewesen sein, sie blieb immer eine Colonna, eine Fürstentochter der ersten und stolzesten Familie in Italien. Man braucht nur ihre Gedichte auf den Tod Pompeo's, auf die Gefangenschaft ihres Gemahls nach der Schlacht von Ravenna und auf die Wunden zu lesen mit denen er heim kam, um den Stolz zu fühlen der ihr Herz erfüllte. Auf ihre Familie hielt sie, und glaubte an ihre Größe wie heute noch Fürstengeschlechter an den Vorzug glauben, den Natur und Vorsehung ihrem Hause hätte zu Theil werden lassen. Ein Glaube, der ihnen gerechtfertigt erscheinen darf, da Erfolg und allgemeine Zustimmung ihn oft für Jahrhunderte bestätigen.

Den Päpsten aus dem Hause der Medici waren die Colonna's zu stark gewesen; die Farnese's aber beschlossen ihren Untergang. Und so geschah es. Um die Zeit traf ihre Familie der Schlag als Vittoria nach Viterbo ging. All ihren Einfluß hatte sie aufgewandt ihn zu verhindern, aber fruchtlos. Die Schlösser waren den Colonna's genommen, in Rom fand Vittoria keinen von den Ihrigen als sie wiederkam. Sie zog sich in das Benedictinerinnen-Kloster von Santa Anna dei Funari (heute dei Falegnami) zurück und verbrachte kränkelnd dort die wenigen Jahre die ihr noch übrig blieben.

Damals nun kann ihr Portrait entstanden sein, ein großes Oelgemälde, das Michelangelo zugeschrieben ward bis man das Zeichen des Marcello Venusti darauf entdeckte. Von Michelangelo aber wissen wir, daß er sie gezeichnet hat, und nichts verhindert, anzunehmen, Venusti habe, wie er oft gethan, auch hier nur seines Meisters Arbeit in Farben ausgeführt. Ich kenne das Werk, das in England ist, nur nach der Lithographie welche der Arbeit Campanari's begegeben ist, der Michelangelo's Urheberschaft dafür beweisen wollte, aber auch aus diesem Blatte läßt sich der Geist

dessen erkennen, von dem das Werk ursprünglich ausging. Ich glaube, kein Anderer als Michelangelo konnte Vittoria so darstellen. Eine alte Frau haben wir vor uns. Nichts mehr ist zu sehen von dem blonden Haar, das ihr ehemals so hohen Reiz verlieh: ein weißer Witwenschleier, der tief in die Stirn herabreicht, umgiebt ihr Haupt und fällt über Brust und Schultern. Eine hohe Gestalt, in schwarzem Sammetkleide, aufrecht und ohne sich anzulehnen in einem Sessel sitzend, an dessen halbrunde einfach gezimmerte Lehne vorn die Hand faßt, während die andere auf einem geöffneten Buche in ihrem Schooße liegt. Eine großartige Ruhe in ihren Zügen, ein leise schmerzlicher Druck über den Augen und um den Mund. Alt, aber nicht eingefallen erscheint sie, und die tiefen Linien sind energisch und edel, die das Schicksal hineinzog.

Möglich, daß während die Zeichnung zu diesem Bilde entstand, jenes Sonett von Michelangelo gedichtet wurde. Sie hatte davon gesprochen, denke ich, wie Gram und Krankheit plötzlich nun eingeholt, was die Jahre so lange verschonten, wie sie zur alten Frau geworden sei und stündlich fast die Abnahme ihres Lebens fühle. Und um sie zu trösten, zeigte er sie sich selber als jung und unsterblich in ihrer eignen irdischen Schönheit.

Anfang 1547 löschten Vittoria's letzte Kräfte aus. Todtkrank wurde sie aus ihrem Kloster in den Palast des Giuliano Cesarini gebracht, des Gemahls der Giulia Colonna, die allein von der Familie in Rom anwesend war. Der Cardinal Polo war noch angekommen, er gehörte zu denen die Vittoria mit der Ausführung ihres Testamentes betraute, Sadolet und Morone, die einzigen beinahe die noch übrig geblieben von der Partei Occhino's, sind die beiden Anderen. Michelangelo sah Vittoria bis zuletzt. So erschüttert war er durch ihren Tod, daß er, wie Condivi erzählt, fast von Sinnen kam darüber. Zu Condivi auch sagte er einmal in späteren Jahren, nichts reue ihn so sehr, als ihr nur die Hand und

nicht auch Stirn und Wangen geküßt zu haben als er in ihrer letzten Stunde zu ihr ging.

Wie groß der Verlust war den er erlitt, kann nur der fühlen, der selbst die Lücke empfunden hat, die das Verschwinden einer überragenden geistigen Kraft unausfüllbar zurückläßt. Es muß ihm gewesen sein, als würde ein altgewohntes herrliches Buch, in dem er für jede Stimmung das passende Wort fand, mit einem Schlage geschlossen, um sich nie wieder aufzuthun. Nichts kann den Verlust eines Freundes ersetzen, der mit getheilten Erfahrungen lange Jahre neben uns herging. Vittoria war die Einzige gewesen die ihm jemals die Seele ganz aufgeschlossen. Was konnte ihm die Verehrung der Anderen bieten, die aufgehört hätten ihn zu verstehen, wenn er sich hätte zeigen wollen wie er in Wahrheit war? Nur der Gedanke tröstete ihn noch, daß seine eigene Laufbahn ihrem Ende nahe sei. In dem Maße als er das Stück Leben das er noch vor sich zu haben glaubte geringer werden sah, mußten die Gedanken darüber hinausschweifend sich in das versenken, was nach dem Tode ihn erwartete. Er war siebzig Jahre alt. An seiner festen Natur fing es an zu rütteln. Viele von den Gedichten mag er jetzt geschrieben haben, in denen er, die verflossenen Jahre seines Lebens überschlagend, nicht einen einzigen Tag entdeckt an dem er glücklich war, und all die Gedanken für verloren erachtet die er nicht der Betrachtung des Göttlichen zugewendet.

Vittoria starb in den letzten Tagen des Februar im siebenundfünfzigsten Jahre ihres Alters. Ich finde nirgends, wo sie begraben liegt. Eins von den Sonetten sei hier noch im Versuch einer Uebersetzung gegeben, durch die Michelangelo seinem Schmerze Worte gab.

Als sie, zu der sich meine Wünsche sehnen,
Hinwegging, weil der Himmel so gewaltet,
Stand die Natur, die Schön'res nie gestaltet,
Beschämt, und wer sie sah, der weinte Thränen.

Wo weilst du nun? Ach, wie vernichtet sanken
Die hoffnungsvollen Träume plötzlich nieder,
Jetzt hat die Erde deine reinen Glieder,
Der Himmel deine heiligen Gedanken.

Tod war dein Loos; denn sterblich nur vermag
Das Göttliche zu uns herabzusteigen;
Doch nur was sterblich hat der Tod vernichtet!

Du lebst, es glänzt dein Ruhm im lichten Tag
Und ewig unverhüllt wird er dich zeigen
In dem was du gewirkt hast und gedichtet.

Fünfzehntes Capitel.

1542—1547.

Das Grabdenkmal Giulio's. — Die Gemälde in der Capella Paolina. — Aretin. — Tizian in Rom. — Tod Giovansimone Buonarroti's. — Tod Franz des Ersten. — Anträge Cosimo's — Lionardo Buonarroti. — Antonio di Sangallo. — Die Peterskirche. — Italienische Baukunst. — Römische Architektur. — Das Capitol. — Der Palast Farnese. — Della Porta. Vignola. Ammanati. Vasari. Daniele da Volterra. Cavalieri. Marcello Venusti. Pierino da Vinci. — Letzte Marmorarbeit.

1.

Gleich nach Vollendung des jüngsten Gerichts hatte Michelangelo das Werk sich von der Seele schaffen wollen, dessen langsam fortschleichende Arbeit Condivi nicht mit Unrecht die Tragödie des Grabdenkmals nennt. Kaum aber zeigte er diesen Willen, als der Papst es auch jetzt nicht zugab. Paul der Dritte hatte dem Vatican eine neue Capelle zugefügt, nach seinem Namen die Capelle Paolina genannt, und Michelangelo war dazu ausersehen sie mit Fresken zu schmücken.

Darüber kam es jetzt zwischen ihm und dem Herzoge von Urbino zu Unterhandlungen peinlicher Art. Der Herzog hatte ein Recht, die Ausführung der längst bezahlten Arbeit zu verlangen. Er haßte die Farnese's und wollte gerade ihretwegen nicht vernachlässigt sein. Um mit jedem Mittel zu wirken, brachte man von seiner Seite die Sache in's Publicum. Michelangelo wurde in Italien ein Betrüger genannt, der von Anfang an die Absicht gehegt, das Geld zu nehmen und nichts dafür zu arbeiten, und ein Druck ward auf ihn ausgeübt, daß er dem Papste sagen ließ, es sei ihm unmöglich die Gemälde in der Capelle auszuführen. Man male nicht mit den Händen allein, sondern auch mit dem Kopfe. Wer den Geist nicht frei habe, ruinire sich. Man überhäufe ihn mit Beschuldigungen als habe er Christus steinigen helfen. Schon vom Papste Clemens sei er bei der Abfassung des letzten Contractes durch Winkelzüge zu Dingen vermocht, die er gar nicht gewollt, und zur Anerkennung von Zugeständnissen, die er nicht gemacht.

Zwänge man ihn jetzt zu malen, so könne nichts als schlechtes Zeug daraus werden.

Erklärte sich Michelangelo jedoch durch den unter Clemens aufgesetzten Contract für benachtheiligt, so war er selber nicht ganz ohne Schuld dabei. Gerade solche Naturen, welche im gewöhnlichen Leben die Redlichkeit und Uneigennützigkeit selbst sind, und zu stolz wären, auch nur mit einem Worte der Lüge dem eigenen Vortheile zu dienen, lassen sich bei Geschäftssachen, um der Beförderung dessen willen was sie für das Beste halten, zuweilen zu Auslassungen bereit finden, bei denen sie mehr ihr reines Gewissen als die objective Wahrheit respectiren. Clemens hatte nicht zugeben wollen, daß neben den Arbeiten in San Lorenzo die für das Grabmal Giulio's betrieben würden: um dem Papste die Einwilligung dennoch abzunöthigen, war Michelangelo darauf eingegangen, den Empfang größerer Geldbeträge von Seiten der Rovere's zuzugestehen als er in Wahrheit erhalten hatte (nur damit er ihnen in höherem Grade verpflichtet erschiene), und die Aufnahme dieser Summen in den neuen Contract zu gestatten. Von den Rovere's wurde das jetzt benutzt. Sie beriefen sich auf Michelangelo's Unterschrift und wollten die fingirten Summen für wirkliche angenommen wissen.

Der Zweite worüber er sich zu beklagen hatte, war der Umstand, daß die ihm zur Unterzeichnung vorgelegte Abschrift des Contractes mit dem Schriftstücke nicht gestimmt habe, das bei den Verhandlungen in seiner Gegenwart aufgesetzt worden sei. Sein am Macello bei Corvi gelegenes Haus sei als Garantie für die zur Vollendung des Grabmales von ihm auszugebenden Gelder darin angeführt. Niemals aber wäre ihm eingefallen, auf dergleichen einzugehen.

Dies kam jetzt zur Sprache. Das Ende der Verhandlungen war, daß Michelangelo gerechtfertigt dastand, und Urbino sich als zufriedengestellt erklärte, wenn am Denkmal nichts von Michelangelo's eigener Hand ausgeführt würde als der Moses. Das

Haus am Macello dei Corvi wurde von aller Belastung losgesprochen.

So konnte Michelangelo denn die Gemälde in der Paolina beruhigter in Angriff nehmen, und er beendete sie innerhalb von von acht bis neun Jahren: zwei große, umfangreiche Compositionen, die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli darstellend; heute, nachdem sie lange Zeit durch den abgelagerten Staub der Jahrhunderte verdunkelt gewesen, gereinigt und restaurirt, so grob und handwerksmäßig dabei aber behandelt, daß vielleicht kein einziger Pinselstrich Michelangelo's mehr zu erkennen ist. Alte Stiche zeigen die beiden Gemälde ebensogut als diese so mißhandelten Originale. Es sind umfangreiche Compositionen, dadurch auffallend, daß viele Gruppen, weit auseinanderstehend, zu keiner rechten Einheit gelangen. Die Figuren sind sehr zahlreich, und auch in den Gewölken fehlen sie nicht. Von aller Wirkung, die diese Arbeiten vor Zeiten vielleicht gethan, blieb nichts übrig, als der erschütternde Anblick des mit dem Kopfe zu unterst ans Kreuz genagelten Petrus. Die Halsbewegung mit der er, ohne daß es ihm gelänge, den Kopf umdrehen und aufrichten möchte, hat etwas eindringlich wahres. Man fühlt die machtlose Anstrengung und das Leiden. Wie die Farben waren, erkennen wir nicht mehr. Aufsehen scheinen diese Gemälde, wie Michelangelo's frühere Werke, bei ihrer Aufdeckung nicht gemacht zu haben.

Diese Kreuzigung Petri ist es, die Vittoria in ihrem Briefe meinte als sie Michelangelo's allzu feurige Correspondenz mit der Bemerkung abschnitt, er werde Morgens nicht zur rechten Zeit an seine Arbeit gehen können und müsse so dem Statthalter Christi auf Erden untreu werden. Die Arbeit machte ihm in der That Mühe. Es bedürfe, sagte er selbst, eines rüstigeren Körpers zur Frescomalerei, wo man mit nassem Kalke zu thun und eine große Fläche vor sich habe, vor der man auf den Gerüsten herumklettern müsse. Schon bei der Arbeit am jüngsten Gerichte war ihm zu=

gestoßen, daß er aus ziemlicher Höhe vom Gerüste herunterstürzend sich am Beine beschädigte. Wüthend darüber und von Schmerzen geplagt, hält er sich in seinem Hause eingeschlossen und will keinen Arzt einlassen, bis ein florentiner Doctor, Baccio Rontini, ein sehr geschickter Mann und großer Verehrer Michelangelo's, durchs Fenster in das Haus einsteigt, von Stube zu Stube vordringt und endlich so zu dem alten Meister gelangt, den er in voller Verzweiflung vorfindet. Baccio blieb bei ihm bis er geheilt war, ohne ihn auch nur einen Augenblick allein zu lassen. Dies war 1541 geschehen. Im Jahre 44 lag Michelangelo damals schwerkrank im Hause seines Freundes Luigi del Riccio (der Papst ließ alle Tage fragen und die Cardinäle kamen selber um ihm ihren Besuch zu machen); diese Gemälde sind die letzten Malereien, die er geschaffen hat.

2.

Die Sache mit dem Herzog von Urbino aber, obgleich es zum Vergleich gekommen war, ruhte unterdessen nicht. Das Geschwätz gegen Michelangelo dauerte fort, und brachte ihm endlich eine Kränkung ein, die gerade von der Seite von der sie kam, und durch die Art wie der Streich geführt wurde, ihn empfindlich berühren mußte.

Es lebte und schrieb damals ein Mann in Italien, der zu den merkwürdigsten Erscheinungen seiner Nation gehört: Aretin; sein Name wurde schon genannt. Um ihn mit wenigen Worten zu charakterisiren, könnte es genügend erscheinen, ihn für einen der geistreichsten und zugleich verächtlichsten Menschen zu erklären. Allein so sehr dies zutrifft, so wenig Inhalt würden diese Bezeichnungen haben ohne die Darlegung der Umstände, unter denen der Mann wirkte. Aretin steht als eine Persönlichkeit da, die Jedem Ekel einflößen muß der auch nur die schwächsten Anforderungen moralischer Art an den Menschen macht. Auch urtheilte man seiner

Zeit so über ihn in Italien. Zugleich aber wurde geduldet, daß seine Schriften einen Einfluß auf die öffentliche Meinung ausübten wie ihn in jetziger Zeit kein Journal in Frankreich, England oder Amerika besitzt, denn auch das mächtigste Blatt steht ohne Widerspruch nicht da und hat die öffentliche Meinung nicht als alleiniger Inhaber in der Hand: Aretins Blätter aber wirkten ohne alle Concurrenz, wenn er sie von Venedig aus, wo er wie eine giftige Kröte in unnahbar freien Sümpfen saß, in die Welt sandte.

Er ist der Stammvater des modernen Literaten. Er schrieb über Alles und für Jedermann. Prosa und Verse, Weltliches und Geistliches, Erbauendes und Verführerisches. Im Auftrage einer Frau wie Vittoria Colonna, an die er zuweilen sogar Briefe richten durfte, verfaßte er ein frommes Buch; für Marc Anton, den Kupferstecher, dichtete er den Text zu einer Reihe von Darstellungen so anstößiger Art, daß sie den Künstler selbst, trotz aller Protection hoher Cardinäle, ins Gefängniß brachten. Aretin aber setzte bei Clemens dem Siebenten die Freilassung durch. So schlagend war sein Witz und so schneidend seine Schärfe, daß, den Kaiser miteingezählt, fast alle Fürsten und größeren Edelleute Italiens abhängig von ihm wurden. Viele suchten ihn durch Geschenke bei gutem Willen zu erhalten. Keiner konnte gegen ihn ankommen, ungestraft schickte er seine Pfeile nach allen Seiten aus und traf den Nagel auf den Kopf, wo er treffen wollte. Tizian, als er 1548 in Rom war, schrieb an ihn nach Hause: ‚Allewelt fragt mich hier nach euch; eure Meinung wollen sie Alle wissen; ihr gebt den Ton an.‘ Aretin selbst nannte sich die Geißel der Fürsten und war stolz auf diesen Beinamen. Wenn die hohen Herrn nicht zahlten, drohte er; wenn auch dann die Gelder ausblieben, schlug er zu. Wehe dem, über den es dann herging. Gewöhnlich aber besänftigte man ihn bei Zeiten. Von manchen Fürsten empfing er regelmäßige Pensionen.

Natürlich, daß auch die Künstler Aretins Oberherrschaft

anheimfielen. Er empfahl die, welche seine Freunde waren. Aber er forderte Erkenntlichkeit. Tizian fand einen unermüdlichen Lobsprecher an ihm. Aretin war der Freund seines Hauses; manches über Tizians Wirksamkeit wissen wir nur aus seinen Briefen. Sansovino, der damals ein wenig den Michelangelo in Venedig spielte und große Aufträge hatte, war sein Freund und genoß in schwierigen Fällen seines Beistandes. Vasari war sein Freund. Von überall her trugen ihm diese Verhältnisse Bilder, Skizzen oder Zeichnungen ein, die er dann wieder den Fürsten, welche seine Kunden waren, anbot, wie sich von selbst versteht nicht ohne Gegengeschenke zu erhalten. Ein Brief von vollendeter Grobheit findet sich in seiner Correspondenz, den er an Bandinelli geschrieben hat, als dieser seinen Tribut einzuliefern versäumte. Zuerst erinnert er ihn an die in alten Zeiten geleisteten guten Dienste, als sie noch zum mediceischen Hofe gehörten, dann wirft er ihm seine Undankbarkeit vor, und zum Schluß verhöhnt er seine unverschämte Anmaßung, Michelangelo übertreffen zu wollen. Mit jedem Worte muß das Schreiben den eitlen Mann getroffen und beleidigt haben. Solche Briefe pflegte Aretin dann nicht allein demjenigen mitzutheilen, an den sie gerichtet waren, sondern in Abschriften über Italien zu verbreiten. Dies war seine Methode. Und er schrieb so pikant, daß begierig danach gegriffen wurde. Nicht was man geistreich im edleren Sinne nennt, sind seine Sätze, aber er verstand es die Dinge auf den Kopf zu stellen, die Sprache zu seltsamen Verzuckungen zu bringen, und mitten aus seinen verdrehten Sätzen herausfallend plötzlich in den gewöhnlichsten Worten doppelte Kraft zu entfalten. Er war ein Künstler in seinem Fache. So werthlos und matt uns heute das Meiste erscheint was er geschrieben hat, so scharf einschneidend wirkte es in der Zeit für die es berechnet war.

Aretin also, dem es zum Bedürfniß wurde, mit Allen in Verbindung zu stehen was an hervorragenden Männern in der Welt existirte, machte sich endlich auch an Michelangelo. Es scheint

nicht, daß er aus den früheren römischen Zeiten mit ihm bekannt war. Raphael freilich, rühmt er sich selber, hatte nicht verschmäht auf seinen Rath zu hören; am Hofe Leo des Zehnten war er mit ihm zusammengetroffen, und Sebastian del Piombo gehörte zu seinen genausten Freunden. 1527 mußte ihn del Piombo im Namen des Papstes ersuchen, dem Kaiser doch den traurigen Zustand Roms zu Gemüthe zu führen,[46] und es wurden Aretin damals schon die Anfänge der Versprechungen gemacht, auf die hin er später Cardinal zu werden hoffte. Michelangelo dagegen finde ich nicht eher von ihm erwähnt als im Jahre 35. Vasari, wahrscheinlich um Abwechslung in die Zeichen der Hochachtung zu bringen, mit denen der Herzog Alessandro den mächtigen Schriftsteller sich geneigt erhielt, sandte ihm damals zwei Zeichnungen und einen modellirten Kopf von Michelangelo's Arbeit, und Aretin dankt dafür in Ausdrücken als wären die größten Kunstwerke der Welt in Venedig angelangt.[47] Was das für ein Kopf war, und was aus den beiden Blättern, das eine eine heilige Catarina, die Michelangelo noch als Knabe gezeichnet hätte, das andere ein Ohr, geworden ist, habe ich nicht ergründen können. Aretin schreibt darüber als sei die ganze Stadt in staunende Bewunderung ausgebrochen.

Mag dies nun Uebertreibung sein, so zeigt es doch, wie hoch Michelangelo in Venedig gestellt wurde. Aretin wußte, worauf es ankam. Er denkt nicht daran, Tizian oder Sansovino mit Michelangelo nur zu vergleichen. Er verstand den Unterschied zwischen Farbe und Zeichnung. ‚Schöne Farben ohne Zeichnung, heißt es in einem seiner Briefe vom Jahre 37,[48] mit denen allerlei buntes Zeug ohne richtige Umrisse zu Stande gebracht wird, welche Ehre erwerben die? Der wahre Ruhm der Farbe liegt in den Pinselstrichen wie sie Michelangelo zu führen weiß, der Natur und Kunst so völlig inne hat, daß sie selbst nicht wissen, ob sie von ihm oder er von ihnen zu lernen habe. Ein guter Maler muß mehr verstehen

als einen Sammetpelz oder eine Gürtelschnalle gut nachzumalen.' Man sieht, wie damals schon der Kampf in Blüthe stand, der seitdem ununterbrochen zwischen den Künstlern fortgeführt worden ist. Aretin wußte, auf welche Seite er sich zu stellen hatte, und in demselben Jahre, in dem er so über Michelangelo urtheilte und seine unbedingte Anhängerschaft an ihn der Welt zu erkennen gab (denn das versteht sich von selbst, daß ein solcher Brief die gehörige Verbreitung fand), wendet er sich endlich an den großen Meister selbst.

Zuerst seine unendliche Verehrung für ihn. Die Auseinandersetzung darauf, welches sein Hauptverdienst sei: die Fähigkeit durch den Umriß allein so Ungeheueres auszudrücken. Dann erst, nachdem dies als Einleitung in breiten Worten dargelegt worden ist, die Hauptsache mit folgender Wendung ,und somit, ich, der ich durch Lob und Tadel soviel vermag, daß fast Alles was an Anerkennung sowohl als an Geringschätzung Anderen zu Theil geworden ist durch meine Hand verliehen wurde, ich, dennoch sehr wenig und so zu sagen nichts, begrüße euch. Wagen würde ich es nicht, hätte nicht durch die Achtung, die sein Klang einem jeden Fürsten einflößt, mein Name nicht schon soviel von seiner Unwürdigkeit verloren. Und doch, euch gegenüber bleibt mir nichts als die Ehrfurcht! Könige giebt es genug in der Welt, aber nur einen Michelangelo! Welch ein Wunder, daß die Natur, die nichts so erhaben schaffen kann daß ihr es nicht erreichtet, ihren eigenen Werken den Stempel hoher Majestät nicht aufzuprägen vermag, den die ungeheuere Macht eures Griffels in sich trägt! Phidias, Apelles und Vitruvius stehen im Schatten neben euch' — und so fährt er fort durch lange Sätze hindurch, bis endlich die Rede auf's jüngste Gericht kommt und mit einem Ueberflusse allegorisch poetischer Vorstellungen, die halb Bilder, halb Gedanken sind, dargelegt wird, wie er selbst sich dies große Ereigniß als Gemälde denke. Zum Schluß die Versicherung, daß er zwar einen Schwur gethan, nie wieder nach Rom zu

kommen, Michelangelo's Werk aber werde ihn sich selbst treulos machen. Uebrigens möge er sich von seiner brennenden Sehnsucht überzeugt halten, der Welt sein Lob zu verkünden. — Im Ganzen und Einzelnen gehört dies Schreiben zu den unverschämtesten Schriftstücken die mir jemals vorgekommen sind. Wie groß die Macht Aretins aber gewesen sein muß, geht aus der Art hervor wie es beantwortet wurde.

Nichts war Michelangelo unerträglicher als Anmaßung. Wo er sie fand, regte sie ihn zu rücksichtslosem Widerspruche an. Er sagte den Leuten ins Gesicht, sie verständen nichts von den Dingen. Hätte er in Aretin einen weniger Mächtigen vor sich gehabt, der ihm vorschreiben wollte wie das jüngste Gericht zu malen sei, er würde entweder voll Verachtung geschwiegen oder ihn mit wenigen Worten so zurückgewiesen haben, daß er niemals wieder guten Rath von dieser Seite zu besorgen gehabt hätte. Aretin aber war mächtig in der That. Und so bedient sich Michelangelo in seiner Antwort des Mittels, das ihm ebenso geläufig war: der feinen Persiflage, die von seinen Gegnern nicht weniger gefürchtet zu werden pflegte als seine unumwundene Offenheit.

'Hochgeehrtester Herr und Bruder, schreibt er, eurer Brief hat mich zu gleicher Zeit mit Betrübniß und mit Freude erfüllt. Erfreut hat er mich weil er von euch kommt, der ihr einzig in eurer Art seid, betrübt weil bereits ein so großer Theil meines Gemäldes fertig ist daß ich eure Gedanken nicht mehr dabei benutzen kann. Denn hättet ihr das jüngste Gericht in Person mitangesehen, ihr würdet es nicht besser haben beschreiben können als in eurem Briefe geschehen ist.

'Was euer Anerbieten betrifft, über mich zu schreiben, so macht es mir nicht nur Vergnügen, sondern, da Kaiser und Könige es für die höchste Gnade erachten wenn eure Feder sie nennt, bitte ich darum. Sollte euch in Bezug darauf irgend etwas, was in meinem Besitze ist, erwünscht und angenehm sein, so offerire ich es

mit der größten Bereitwilligkeit. Und zum Schluß, was euren Vorsatz anlangt, nicht wieder nach Rom kommen zu wollen, so werdet demselben ja nicht deshalb etwa untreu, weil ihr meine Malerei sehen wolltet. Das wäre wirklich zuviel. Ich empfehle mich euch.'

Diesen Brief muß Michelangelo länger als ein Vierteljahr nach dem Empfang von Aretins Zuschrift haben abgehen lassen, denn erst am 20. Januar 38 antwortet dieser darauf. Statt zu begreifen, wie ihm gleichsam die Rechnung abverlangt worden war für die Reclame, zu der er sich erboten hatte, nimmt er Michelangelo beim Wort und bittet um ein Stück Handzeichnung, ‚wie er es in's Feuer zu werfen pflege,' seine gewöhnliche Art Künstler anzuzapfen. Darauf keine Antwort, und Michelangelo hat auf fünf Jahre Ruhe vor dem Manne, der Ruhm und Schande austheilt. Erst 1544 kommt Aretin wieder. Er meldet, der Kaiser habe ihn zu seiner Rechten reiten lassen, stupendi onori habe er ihm erwiesen. Cellini habe ihm geschrieben, daß Michelangelo seine Grüße wohl aufgenommen. Dies sei ihm mehr werth als Alles. Er verehre ihn. Er habe geweint, als er sein jüngstes Gericht gesehen und danke Gott zu seiner Zeit geboren zu sein. Tizian verehre ihn und halte glühende Reden zum Lobe seiner übermenschlichen Kunst. Tizian habe Michelangelo mit der gebührenden Ehrfurcht selbst geschrieben, der er ihrer beider Ideal sei.

Keine Antwort darauf. Zwei Monate später ersucht Aretin einen seiner römischen Freunde, an die versprochene Handzeichnung zu erinnern. Die Bitte kam zur ungünstigsten Zeit. Michelangelo lag damals fieberkrank im Hause Riccio's.

Wieder läßt es Aretin ein Jahr dauern. Benvenuto Cellini ist diesmal der Canal, durch den er die wiederholte Bitte um Erfüllung des alten Versprechens an Michelangelo gelangen läßt. Endlich erfolgt nun eine Sendung. Aber was? Es wird nicht ausdrücklich gesagt was Aretin empfing, indessen die Zeichnung

muß der Art gewesen sein, daß er berechtigt war, am Schlusse seines von süßen Schmeicheleien triefenden Dankschreibens zu verstehen zu geben, wie er Michelangelo's Versprechen durch ein solches Geschenk nicht als erfüllt betrachten könne. Darauf wieder keine Antwort. Jetzt endlich reißt dem Venetianer die Geduld. Wahrscheinlich hatte er einige alte Lappen von Zeichnungen empfangen, die mehr ein Spott als ein Geschenk waren. Er schreibt an Cellini einen drohenden Brief. Buonarroti solle sich schämen; er verlange Antwort, ob er etwas erhalten werde oder nicht; er bestehe auf einer Erklärung, oder seine Liebe werde sich in Haß verwandeln.

Dies im April 1545. Wieder erfolgte nichts. Im Herbste des Jahres aber kam Tizian nach Rom, und durch diesen, scheint es, wurde die Sache zum Eclat gebracht. Er kam auf die Einladung Paul des Dritten, um dessen Portrait zu malen. Wohnung und Atelier wurden ihm im Vatican angewiesen. Von Aretin brachte er verschiedene Empfehlungsbriefe mit und sie schreiben einander während der Zeit der Trennung.

Im ersten Briefe Aretins ist nur von Kunst die Rede. Sehnsüchtig erwartet er ihn zurück, um über die Antiken von ihm zu hören: worin Buonarroti sie übertreffe, worin sie ihn, und ob Raphael Michelangelo in der Malerei erreiche oder überbiete. Welcher Genuß, über den Bau der Peterskirche mit ihm zu reden, den Aretin, noch von seinen eigenen römischen Zeiten her, ‚den Bau der Bramante' nennt. Dann wird nach Perin del Vaga gefragt und nach Sebastian del Piombo, ersterer damals der bedeutendste Meister in Rom, da Sebastian, seitdem er eine fette Stelle erhalten hatte, nichts mehr that. Del Vaga malte nach Michelangelo's Zeichnungen in der Sistina die Ornamente die unter dem jüngsten Gerichte die Wand bis zum Boden ausfüllen, und in der Paolina die Decke. Hier jedoch war Michelangelo damals selbst noch in voller Thätigkeit. Am Schluß des Briefes die Mahnung, sich nicht zu tief in die Betrachtung des jüngsten Gerichts zu ver-

lieren, damit er und Sansovino nicht den ganzen Winter vergebens auf ihn zu warten hätten.

Tizian und Michelangelo begegneten sich. Michelangelo lernte den Venetianer nicht in seinen günstigsten Werken kennen. Das Bild des Papstes konnte bei der schreckhaften Häßlichkeit Farnese's, dessen kleines aus uralten Zügen zusammengezwicktes Greisenantlitz wie das eines bösen Geistes aussieht, nichts zeigen als Tizians Geschicklichkeit, und was er übrigens in Rom damals gemalt hat, gehört, wie Vasari erwähnt, nicht zu seinen besten Arbeiten. Ich selbst erinnere mich nicht, eins dieser Gemälde gesehen zu haben. Michelangelo sprach offen aus, Tizian würde es weit gebracht haben, wenn er zeichnen gelernt und bessere Modelle im Atelier gehabt hätte. In Venedig sei Mangel daran. Seine Farben aber gefielen ihm ausnehmend und die Auffassung sei so lebendig und wahrhaft, daß wenn Tizian zu zeichnen verstände wie er zu malen wisse, er Unübertreffliches leisten würde. So äußerte sich Michelangelo gegen Vasari, der damals in Rom war und den Fremdenführer bei Tizian abgab und diese Aussprüche mit der Bemerkung mittheilt, daß alle römischen Künstler derselben Meinung gewesen.

Aber nicht blos kühl verhielt man sich Tizian gegenüber in Rom, sondern die Künstler haßten ihn sogar. Man fürchtete er werde bleiben, Perin del Vaga meinte, er speculire auf die Arbeiten, welche im Vatican, wo immer neu gebaut und gemalt wurde, damals bevorstanden und auf die er selbst sich Rechnung machte. Del Vaga war so wüthend auf ihn, daß er ihm geflissentlich aus dem Wege ging. Und da del Vaga ein Protegé Michelangelo's war und dieser als Architekt des Vaticans miteinzureden hatte wo es sich um Aufträge handelte, so ist nicht unmöglich, daß er sich auch hier seines Schülers kräftig angenommen habe. Was zwischen Michelangelo und Tizian vorgegangen ist, wissen wir nicht, aber in den folgenden Briefen Aretins nach Rom wird Michelangelo's in auffallender Weise mit keiner Silbe wieder gedacht. Vielleicht

hatte auch Tizian in seinem Auftrage die versprochene Zeichnung erwähnt und jetzt eine Antwort darauf erhalten, durch die Aretin deutlicher, als seine Eitelkeit ihm bisher zu merken erlaubte, von Michelangelo's Meinung über ihn unterrichtet wurde. In einer derartigen Scene, scheint mir, die Tizian dann Aretin mittheilte, findet sich die natürlichste Erklärung dessen, was jetzt plötzlich von diesem ausging, denn er beschloß für die Zurückweisung seiner langjährigen Bitten Michelangelo gegenüber Ernst zu machen.

Aretin hatte bis dahin von Michelangelo's jüngstem Gerichte nur gehört. Was er gesehen, waren einige Gruppen die ein junger Künstler als Zeichnungen mitgebracht. Da kommt der Kupferstecher Enea Vico nach Venedig und hat die Vorarbeiten zu dem großen Stich bei sich, derselbe wahrscheinlich, der uns heute noch die beste Ansicht des Gemäldes, befreit von späteren Zuthaten, bietet.[49] Anknüpfend an dieses Werk läßt Aretin jetzt, im November 1545, folgenden Brief an Michelangelo abgehen.

‚Mein Herr. Nachdem ich nun die ganze Composition eures jüngsten Gerichtes gesehen habe, erkenne ich darin, was die Schönheit der Composition anlangt, die berühmte Grazie Raphaels wieder; als ein Christ aber, der die heilige Taufe empfing, schäme ich mich der zügellosen Freiheit, mit der euer Geist die Darstellung dessen gewagt hat was das Endziel all unserer gläubigen Gefühle bildet.

‚Dieser Michelangelo also, so gewaltig durch seinen Ruhm, dieser Michelangelo, den wir Alle bewundern, hat den Leuten zeigen wollen, daß ihm in ebenso hohem Grade Frömmigkeit und Religion abgehen, als ihm in seiner Kunst die Vollendung eigen ist. Ist es möglich, daß ihr, der ihr euch eurer Göttlichkeit wegen zum Verkehr mit gewöhnlichen Menschen gar nicht herablaßt, dergleichen in den höchsten Tempel Gottes hineingebracht habt? Ueber dem ersten Altare Christi, in der ersten Capelle der Welt, wo die großen Cardinäle der Kirche, die ehrwürdigen Priester, wo der Statthalter

Christi in heiligen Ceremonien und in göttlichen Worten seinen Leib, sein Blut und sein Fleisch erkennen und anbetend betrachten?

‚Wäre es nicht fast ein Verbrechen, den Vergleich herbeizuziehen, so würde ich mich dessen hier rühmen, was mir in meiner Nanna gelungen ist, wo ich, statt wie ihr auf unerträgliche Weise die Dinge blos zu legen, mit vernünftiger Vorsicht den unzüchtigsten, üppigsten Stoff in zarten und gesitteten Worten behandelt habe. Und ihr, bei einem so erhabenen Vorwurf, laßt die Engel ohne ihre himmlische Pracht und die Heiligen ohne eine Spur irdischer Verschämtheit erscheinen? Haben doch die Heiden selber die Diana in Gewänder verhüllt und wenn sie eine nackte Venus meißelten sie durch Stellung und Handbewegung fast als bekleidet erscheinen lassen. Und ihr, der ihr ein Christ seid, ordnet den Glauben so sehr der Kunst unter, daß ihr bei den Märtyrern und heiligen Jungfrauen die Verletzung der Schamhaftigkeit zu einem Schauspiel arrangirt habt, das man in übelberüchtigten Häusern selber nur mit halb abgewandten Blicken zu betrachten wagte! In ein üppiges Badezimmer, nicht in den Chor der höchsten Capelle, durfte dergleichen gemalt werden. Wahrhaftig, besser wäre es gewesen, ihr gehörtet zu den Ungläubigen, als in dieser Weise zu den Gläubigen gehörig den Glauben der Anderen anzutasten. Aber soweit wird der Himmel nicht gehen, daß er die außerordentliche Kühnheit eures Wunderwerkes unbestraft ließe. Es wird um so wunderbarer es dasteht, um so sicherer das Grab eures Ruhmes sein.‘

Nachdem er so in erhabener Weise eine Zeitlang fortgepredigt, kommt Aretin auf sich selbst. Nicht etwa, daß er aus Aerger über die Dinge, um die er vergebens gebeten, jetzt in diesem Tone schreibe. ‚Gut wäre es allerdings gewesen, wenn ihr mit aller Sorgfalt euer Versprechen erfüllt hättet, wäre es auch nur um den bösen Zungen Schweigen zu gebieten, die da behaupten, nur ein Gherardo oder Tommaso wüßten Gefälligkeiten aus euch heraus=

zulocken! Aber freilich, wenn die Haufen Gold, die euch Papst Giulio hinterlassen hat, damit seine irdischen Ueberreste in einem von euch gearbeiteten Sarkophage ruhten, wenn so viel Geld euch nicht zum Innehalten eurer Verpflichtungen vermögen konnte, worauf konnte da ein Mann wie ich sich Rechnung machen? Doch nicht euer Geiz und eure Undankbarkeit, o großer Maler, sind daran Schuld daß Giulio's Gebeine in einem einfachen Sarge schlafen, sondern Giulio's Verdienste selber: Gott wollte, daß ein solcher Papst nur durch sich sei was er ist, und nicht durch ein großmächtiges Bauwerk erst, das ihr aufführtet, etwas zu werden scheine. Trotzdem aber habt ihr nicht gethan was ihr solltet, und das nennt man stehlen.

,Unsere Seelen sind nicht der Kunstwerke, sondern der Frömmigkeit wegen da. Möge Gott Papst Paul erleuchten, wie er Gregor seligen Andenkens einst erleuchtete, der Rom lieber um die Statuen heidnischer Götzenbilder ärmer sehen wollte, ehe seinen Bewohnern die Ehrfurcht vor den demüthigen Bildern der Heiligen verloren ginge.

,Hättet ihr euch bei der Composition eures Gemäldes an das halten wollen, was in meinem Briefe, den die ganze Welt kennt, an wissenschaftlicher Unterweisung über Himmel, Hölle und Paradies enthalten war, dann, ich wage es zu sagen, würde die Natur sich jetzt nicht schämen müssen, so großes Talent in euch gelegt zu haben, daß ihr selber wie ein Götzenbild des Künstlerthums dasteht. Im Gegentheil, es würde die Vorsehung euer Werk beschützen, so lange die Welt steht. Servitore Aretino.'

Mit welchem Geschick hat Aretin in diesem Schreiben die Dinge zu verbinden gewußt. Immer wird Michelangelo's ungeheuerer Geist anerkannt, aber seinem alten Freunde und Wohlthäter Papst Giulio gegenüber ist er ein Undankbarer und ein Dieb. Und das jetzt, wo die Grabmalgeschichte durch die Rovere's zum Skandal gemacht worden war. Ein ungemeiner Künstler ist

er, aber ein Feind des Christenthums! Das wiederum jetzt, wo die Inquisition immer weiter ihre Fühlhörner ausstreckte und eine geringe Anschuldigung das Verderben eines Menschen herbeiführen konnte. Ich habe den Brief nur im Auszuge mitgetheilt, da sich die ganze Tiefe der Infamie, mit der er geschrieben ist, doch nicht wiedergeben ließ. Es sind mir eine Anzahl schlechter Angriffe auf große Männer und große Unternehmungen bekannt, keiner jedoch ist mit solcher Kunst und soviel Berechnung der öffentlichen Meinung geführt worden. Aretin hatte nicht Unrecht wenn er vorher drohte; er konnte sich rächen, und hat sich gerächt. Denn daß ihm dies hier in der That gelungen ist, geht schon aus Condivi's Worten hervor, der sich bitter darüber beklagt, wie die falsche Meinung, Michelangelo habe in der Grabmalsache betrügerisch gehandelt, in den Gemüthern fest eingewurzelt sei. Aretin half den Stachel schärfen und härten, der dem einsamen alten Manne in der Seele haftete.

Und nun auch dies ganz in Aretins Charakter: er läßt Michelangelo den Brief abschriftlich zukommen, setzt eigenhändig dann aber als Postscriptum darunter: ‚Jetzt, da meine Wuth gegen die Grausamkeit, mit der ihr meine ehrerbietige Unterwerfung erwiedert habt, ein wenig verraucht ist und da ich euch, wie mir scheint, den Beweis geliefert habe, daß wenn ihr divino (di vino, von Wein) seid, ich nicht von Wasser (dell' aqua) bin, zerreißt dies Schreiben, wie ich gethan, und kommt zur Erkenntniß, daß ich allerdings danach sei, um von Königen und Kaisern Antwort auf meine Briefe zu erhalten.'

Wie sehr das Ganze aber in der That nichts als ein literarisches Kunststück war, geht schon daraus hervor, daß Aretin in einem wenige Monate später an Enea Vico gerichteten Briefe dessen Verdienst, das jüngste Gericht durch einen Kupferstich aller Welt zugänglich zu machen, herausstreicht. ‚Daß von diesem Gemälde, schreibt er, keine Copien existiren, thut der Religion Abbruch, zu

deren Verherrlichung es gemalt wurde. Da es den von Gott eingesetzten jüngsten Tag darstellt, so ist es ein gutes Werk, die Welt dieses Schauspiels des Triumphes und des Schreckens theilhaftig zu machen. Der Sohn Gottes und der Herzog von Florenz werden euch ewigen nnd zeitlichen Lohn dafür gewähren. Vorwärts deshalb in eurer lobenswürdigen Unternehmung! Der Skandal, den die künstlerischen Freiheiten Michelangelo's unter den Lutheranern erregen werden, nimmt eurem Verdienste nichts von seiner Ehre. Ihr seid nur der, der das Werk Allen zugänglich macht.'

Hier also das völlige Gegentheil von dem was er Michelangelo vorgeworfen. Aber was geschehen war, war geschehen, und so groß Michelangelo dastand, die Rache Aretins hat ihm einen Makel anzuhängen gewußt, der bis in seine letzten Tage an ihm haften blieb.

3.

Tizian verließ Rom und kam nie wieder. Wäre er nur ein Jahr später gekommen, so hätte er weder Perin del Vaga noch Sebastian del Piombo mehr gefunden, die 1547 starben, wie auch Giulio Romano in Mantua. Sebastian soll wegen des jüngsten Gerichts mit Michelangelo völlig auseinander gekommen sein. So sehr dieser Zwist schon in die Zeiten fiele, die Vasari miterlebte, so möchte ich ihn doch aus Gründen, die Vasari selbst liefert, bezweifeln. Er erzählt, wie Guglielmo della Porta, ein mailändischer Bildhauer, von Sebastian Michelangelo empfohlen ward, und wie dieser sich seiner mit Wärme annahm, bringt überhaupt nichts vor, was die Entfremdung der beiden alten Freunde thatsächlich bewiese. Sebastian war bequem geworden und malte nicht mehr viel, er und Michelangelo gingen vielleicht in Rom neben einander her und begegneten sich selten. Indessen, dem der die Dinge damals nicht selbst gesehen hat, steht heute kein Urtheil zu über solche Verhältnisse, und so muß dahin gestellt bleiben, wie

groß die Lücke war, die der Tod Sebastians in Michelangelo's Dasein zurückließ. Es schien, als sollte das Jahr 47 denen verderblich werden, deren Leben für ihn von Werth war. Auch sein Bruder Giovansimone starb darin. Er stand Michelangelo fern, die Art aber, wie in dessen Briefe an Lionardo über ihn gesprochen wird, zeigt doch, daß der Verlust tief empfunden wurde.

Das Traurigste aber, das Michelangelo nächst dem Tode Vittoria's in jenem Jahre betraf, war die Vernichtung seiner allerletzten Hoffnungen auf die wiederkehrende Unabhängigkeit des Vaterlandes.

Zu fest saß der Glauben an die vom Himmel gewollte florentinische Freiheit in seinem Herzen, als daß ihn selbst die Wahl Cosimo's nach Alessandro's Ermordung und die loyale Stille des Volkes bei diesem Fall zu erschüttern vermocht hätte. Er rechnete auf den König von Frankreich. So lange Franz der Erste lebte, konnte der Tag immer noch erscheinen, an dem der Tyrann vertrieben wurde und die Verbannten zurückkehrten. Im Jahre 44, als Michelangelo in Strozzi's Hause lag, denn Luigi del Riccio war deren Agent in Rom, ließ er dem Roberto Strozzi nach Paris bestellen, er möge dem Könige sagen, daß wenn er käme und die Stadt befreite, er ihm auf der Piazza in Florenz auf eigene Kosten eine Reiterstatue errichten wolle.

Im Jahre 46 schien es, als könnte dergleichen noch einmal möglich werden. Franz der Erste und der Papst waren zum Kriege gegen den Herzog entschlossen und in Rom sammelte sich was gegen Toskana losbrechen sollte. Da plötzlich starb der König, und auch diese Träume hatten ein Ende für Michelangelo. Denn von jetzt an wohl schüttelte er die Gedanken ab an das, was nicht mehr möglich schien. Cosimo saß wohlbehalten in seiner Residenz und hielt die getreuen Unterthanen durch eine Polizei, deren Schlauheit, Wachsamkeit und Rücksichtslosigkeit selbst die venetianischen Gesandten in Erstaunen setzte, so sicher im Zügel, daß, einige

unglückliche Verschwörungen ausgenommen, das Volk niemals wieder zu mucken wagte. Und auch, wenn der Herzog selbst weniger Talent besessen hätte, den Bewohnern von Florenz begreiflich zu machen, wie viel vortheilhafter es sei, statt den alten Freiheitsgedanken nachzuhängen, sich lieber durch Ergebenheit und Unterthanentreue auszuzeichnen, der Kaiser würde ihn gehalten haben, der jetzt, nach dem Tode seines unverwüstlichen Gegners, sich glücklicher als bisher gegen die Lutheraner in Deutschland gewandt und auch hier eine Anzahl rebellischer Fürsten in gute Unterthanen verwandelt hatte. Zudem, die rührigsten Männer unter den Italienern waren todt. Baccio Valori, der Cosimo's Erhebung mit bewirkt und sich dann wieder den Strozzi's angeschlossen hatte, war auf der Piazza enthauptet worden, Guicciardini vergiftet, und Filippo Strozzi, der Freund des Kaisers, des Königs und des Papstes, der reichste, liebenswürdigste, liederlichste, gebildetste Edelmann Italiens, für den selbst Vittoria Colonna bittende Briefe schrieb, wurde in derselben Citadelle, deren Bau er durchgesetzt hatte, erdrosselt unter dem Namen Selbstmord.

Nur seine Söhne blieben noch übrig. Am Hofe ihrer Cousine Catarina in Frankreich in bedeutenden Stellungen, gaben diese auch nach dem Tode Franz des Ersten ihre Hoffnungen nicht auf. Aber sie waren mehr Prätendenten, als daß es ihnen um die Freiheit zu thun gewesen wäre, wie schon bei Ippolito der Fall war. Hätten sie mit französischen Truppen Cosimo um sein Land gebracht, sie würden es doch nur mit denselben Mitteln für sich selber im Gehorsam zu halten versucht haben. Sie hätten Cosimo's Spione in Sold nehmen und sich, wie er, mit den Jesuiten verbinden müssen, die in alle Familien eindringend dem Staate außerordentliche Dienste leisteten.

Cosimo fühlte sich so sicher in seiner Herrschaft, daß er sogar Michelangelo's Gesinnungen ignoriren durfte und ihn unter glänzenden Bedingungen zur Rückkehr zu bewegen suchte. Alessandro

hatte, als er die alte Verfassung umstieß, an Stelle der obersten Bürgerversammlung eine Art erste Kammer von achtundvierzig ernannten Mitgliedern eingesetzt, an die sich eine zweite von zweihundert anschloß, aus deren Mitte jene Achtundvierzig gewählt wurden. Diese waren es, von denen Cosimo bestätigt worden war und die er wiederum bestehen ließ. Zu den Achtundvierzig zu gehören, war von nun an das Höchste das ein Florentiner erreichen konnte. Cosimo ließ Michelangelo die Ehre anbieten. Briefe sowohl als mündliche Botschaften wurden in Bezug darauf an ihn abgesandt. Benvenuto Cellini kam im Auftrage des Herzogs zu ihm ins Atelier und rühmte das florentiner Leben und die Milde und den Kunstsinn Cosimo's. Michelangelo entschuldigte sich. Halb mit Gründen die Unmöglichkeit seines Fortganges von Rom darthuend, halb mit Ironie diese Anerbietungen von sich abwendend, wich er der gnädigen Gesinnung aus, der er diese Berufung verdankte. Es wäre ein unerträglicher Wechsel gewesen: da, wo er früher ein Theil der regierenden Gewalt war, jetzt als bezahlter Diener des Herzogs neben Bandinelli Befehle zu empfangen, ja bei der elenden Gefügigkeit dieses Menschen vielleicht zurückstehen zu müssen, während er in Rom dem Papste gegenüber ein unabhängiger Mann war.

4.

Was ihn bewegte bei den Anträgen Cosimo's nicht die Schroffheit zu zeigen, mit der er sie unter anderen Umständen vielleicht erwiedert hätte, war die Sorge für die Kinder seines Bruders Buonarroto, denen er in Florenz beim Herzoge nicht schaden durfte.

Der Briefwechsel mit seinem Neffen Lionardo, den das britische Museum besitzt, beginnt mit dem Jahre 40. Diese Papiere, in einer langen Reihe vorhanden, berühren jedoch kaum Anderes als häusliche Angelegenheiten. Nie ist von Kunst oder von geistigen Dingen darin die Rede. Nur das erhellt daraus, daß Michel-

angelo fortfuhr die Familie zu erhalten und zu regieren, und über seine Gesundheit geben sie Auskunft. Lionardo's Schwester war Nonne. Alternd und kränklich klagt sie Michelangelo ihre Leiden und er tröstet sie mit seiner eigenen Hinfälligkeit. Beim Tode Giovansimone's schreibt er, wie sehr er gewünscht, den Bruder noch einmal zu sehen vor seinem Ende. Als Lionardo, der den Tod nur kurz angezeigt hatte, und, wahrscheinlich weil auch er in schlechtem Verhältniß zu dem Verstorbenen stand, dann keine näheren Berichte nachfolgen ließ, schreibt ihm Michelangelo: ‚Erinnere dich, daß Giovansimone mein Bruder war! Er mag gewesen sein wie er will, ich trauere um ihn und will, daß etwas für seine Seele gethan werde, wie etwas für die deines Vaters geschehen ist. Hüte dich, nicht undankbar zu sein für das was für dich selber gethan worden ist, der du nichts auf der Welt besaßest. Ich wundere mich, daß Gismonde mir nicht geschrieben hat, denn ihn geht der Todesfall doch so gut an wie er mich betrifft.‘

Als dann Lionardo's Briefe nachträglich anlangen und er sich entschuldigt, daß sie schon unterwegs gewesen seien, antwortet Michelangelo dennoch nicht zufriedengestellt. ‚Trotz Allem, schreibt er, hättest du mich früh genug benachrichtigen müssen, damit ich den Tod nicht aus dem Munde Dritter eher als durch deine Briefe erfuhr. Gismondo sei, da kein Testament existire, der Erbe. Trotzdem möge Lionardo Sorge dafür tragen, daß etwas für Giovansimone's Seele geschähe und kein Geld sparen.‘ Seinem Bruder Gismonde, zu dessen Gunsten Michelangelo für sein Theil resignirt zu haben scheint, traute er also wohl nicht zu, daß er diese Pflichten über sich nähme.

Er hatte Sinn für Alles, was innerhalb der Familie geschah. Eine alte Magd geht mit Tode ab: er spricht mit der größten Liebe von ihr und bedauert sie überlebt zu haben, weil er ihr in seinem Testamente etwas zugedacht hätte. Mit der nachgelassenen Witwe seines Dieners steht er in ausführlicher Correspondenz

und behandelt die empfindliche Frau mit rührender Güte, indem er auf all ihre Klagen eingeht und die Zukunft ihrer Kinder im Auge hat.

‚Ich merkte wohl, daß du etwas gegen mich hattest, schreibt er ihr (ihr Name war Cornelia), aber ich fand die Ursache nicht. Aus deinem letzten Briefe glaube ich nun das Warum herausgelesen zu haben. Als du mir die Käse schicktest, schriebst du dabei, du hättest mir noch andere Gegenstände schicken wollen, aber die Taschentücher seien noch nicht fertig gewesen; und ich, damit du nicht durch mich in Unkosten kämest, antwortete dir, du möchtest mir nur nichts weiter schicken, sondern dir lieber von mir etwas ausbitten, damit würdest du mir die größte Freude machen, denn du konntest ja wissen oder vielmehr du hattest die Beweise davon in Händen, wie sehr ich den seligen Urbino, auch wenn er todt ist, noch immer liebe, und wie Alles was mit ihm zusammenhängt mir am Herzen liegt.

‚Du willst hierherkommen oder mir den kleinen Michelangelo schicken: was dies beides anbelangt, so muß ich dir schreiben, wie es bei mir im Hause aussieht. Michelangelo hierher zu bringen, kann ich dir nicht wohl rathen, da ich weder Frauen im Hause noch überhaupt einen Haushalt habe, und das Kind ist noch in zu zartem Alter, und es könnte daraus Aerger und Unglück entstehen, dann aber kommt das noch hinzu, daß der Herzog von Florenz seit einem Monat etwa, Seine Gnaden, mich mit aller Gewalt wieder nach Florenz haben will, wo er mir die allergrößten Anerbietungen macht. Ich habe ihn nun um eine kleine Frist gebeten, damit ich hier Alles in Ordnung bringen kann und den Bau von Sanct Peter in gutem Zustande zurücklasse, so daß ich wohl noch den Sommer über hierbleiben werde um alle meine Angelegenheiten zu beendigen, wie denn auch die eurigen in Betreff der im Leihhause stehenden Gelder. Im Herbste ziehe ich dann für immer nach Florenz, da ich alt bin und keine Zeit habe nach Rom zurück-

zukehren. Ich komme dann bei euch durch und wenn ihr mir den Michelangelo mitgebt, so will ich ihn in Florenz mit größerer Liebe halten als den Sohn meines Neffen Lionardo, und ihn lernen lassen, was ihn, wie ich weiß, sein Vater lernen lassen wollte. Gestern den 27. März empfing ich euren letzten Brief.

Michelangelo. In Rom.'

Dieser Brief gehört der Zeit nach in spätere Jahre, in die Zeit wo Michelangelo für einen Augenblick wirklich daran gedacht zu haben scheint, nach Florenz zurückzukehren.

Für Lionardo sorgt er als wäre er sein eigener Sohn, verlangt dagegen auch die nöthige Rücksicht und wird hart, wenn er sich vernachlässigt glaubt.

‚Lionardo, schreibt er im Frühjahr 47, deinen letzten Brief habe ich nicht lesen können und ins Feuer geworfen, kann also auch nicht beantworten was darin steht. Mehr als einmal habe ich dir geschrieben: allemal wenn ein Brief von dir ankommt, ist es um das Fieber davon zu haben ehe man ihn zu entziffern weiß. Deshalb von jetzt an: wenn du mir etwas mitzutheilen hast, so nimm Jemand an, der schreiben kann, denn ich habe andere Dinge im Kopfe, als um über deine Briefe in Verzweiflung zu gerathen.'

Michelangelo hatte ein Recht so zu klagen, denn Lionardo's Handschrift war, wie einige Notizen auf den Briefen zeigen, sehr schlecht, während Michelangelo's ruhige, reine Hand sich in jedem Buchstaben gleich bleibt.

‚Messer Giovanfrancesco, lautet der Brief weiter, schreibt mir, du wolltest auf einige Tage nach Rom kommen. Ich bin erstaunt darüber, wie du, nachdem du in das Compagniegeschäft eingetreten bist, von dem du mir schreibst, von Florenz abkommen kannst. Nimm dich in Acht, das Geld nicht fortzuwerfen das ich geschickt habe, auch Gismonde soll daran denken, denn wer es nicht verdient hat, der kennt den Werth des Geldes nicht; es ist eine alte Erfahrung, daß wer im Reichthum anfwächst, als Verschwender

oft ein schlechtes Ende nimmt. Deshalb halte die Augen offen und vergiß nicht, unter welchen Mühen und Entbehrungen ich alter Mann mein Leben hinbringe.

,Dieser Tage kam ein florentinischer Bürger zu mir und sprach von einem Mädchen, von den Ginori's, es sei dir darüber geredet worden und sie gefiele dir. Ich glaube nicht daß es wahr ist, kann dir aber auch in der Sache keinen Rath geben, da ich die Umstände nicht kenne, aber das schon mißfiele mir, daß du eine zur Frau nähmest, die dir, ihr Vater, wenn er sie besser aussteuern könnte, nicht geben würde. Mein Wunsch wäre, daß wer dich zum Schwiegersohn haben möchte, an dich dächte und nicht an das was du besitzest. Mir scheint, du solltest dich um eine große Mitgift nicht kümmern, sondern auf gesunde Seele, gesunden Körper, edles Blut und edle Erziehung sehen, und was für Leute in der Familie sind. Darauf allein kommt es an, weiter habe ich dir nichts zu sagen. Meine Empfehlungen an Messer Giovanfrancesco.'[50] Wenn Michelangelo auf edlem Blute bestand, so that er das nicht etwa um Lionardo durch diese Heirath in eine vornehmere Familie zu bringen, sondern, wie auch Condivi besonders sagt, weil er nach Art der Alten jede Herkunft für eine bedeutende Garantie edler Gesinnung hielt. Ein Glaube der zu allen Zeiten bestanden hat und bestehen wird.

Aus der Partie wurde nichts. Jahrelang ziehen sich Lionardo's Heirathspläne, wie einst die seines Vaters Buonarroto, durch die Correspondenz. Michelangelo kommt immer auf seine oben ausgedrückten Principien zurück: gute Familie und keine Rücksicht auf Reichthum. Schon daraus ergiebt sich, wie vortheilhaft er seinen Neffen gestellt hatte. Lesen wir Michelangelo's Briefe aus diesen Jahren und den folgenden, so erscheint er als ein ruhiger, fester Mann, der praktisch und scharfsichtig die Dinge ohne Sentimentalität nimmt und ohne Umschweife seine Meinung sagt. Aber wir müssen an seine Gedichte denken, um auch die andere Seite seines

Charakters vor uns zu haben. Wie immer zunehmende Trauer ihn erfüllte. Wie er ganz einsam war in den Regionen, in denen für ihn das wahre Leben erst begann, und wie Vittoria's Bildniß ihm vorschwebte, wohin er die Gedanken wandte. Die langen Tage, bald auch die Nächte war es so, die er, als seine Kränklichkeit zunahm, einsam durchwachte und in denen er für seine Sehnsucht und das Gefühl der Verlassenheit die Verse fand, die ihn allein trösteten und die er nicht um sie zu zeigen niederschrieb und mit Sorgfalt immer aufs neue umarbeitete, sondern die nach seinem Tode erst im Nachlasse gefunden wurden.

5.

Michelangelo war alt genug geworden und hatte genügend gearbeitet, um, wenn er jetzt gestorben wäre, einen Namen zu hinterlassen, dessen Größe Niemand unter den neuen Künstlern erreichte. Als Maler und Bildhauer hatte er das Gewaltigste geleistet. Da, als sollte die Natur an diesem einzigen Manne ihre Unerschöpflichkeit beweisen, wird ihm durch die Fügung der Dinge eine Stellung zu Theil, die ihn mit einem Schlage, wie einen jungen Menschen fast, der erst anfängt für sich und die Welt zu arbeiten, der größten Aufgabe gegenüberstellt und ihn in den zwanzig Jahren die er noch vor sich hatte, das Werk beginnen läßt, durch das er nun auch in der Architektur als der größte der modernen Meister dasteht. Ende 1546 war Antonio da San Gallo gestorben, der den Bau der Peterskirche leitete, und Michelangelo wird sein Amt übertragen.

Antonio da San Gallo hatte als der Letzte den alten Haß Bramante's gegen Michelangelo, als der Inhaber einer uralten heiligen Erbschaft gleichsam, lebendig erhalten. Die Zeiten Giulio des Zweiten waren fast schon mythisch geworden. So lange Jahre aber wirkten die Leidenschaften nach, die damals in Flammen standen.

San Gallo's Natur entsprach ganz der Bramante's, in dessen Dienste er jung eintrat. Er arbeitete entschlossen, rasch und mit Geschmack. Fast unzählige Arbeiten hat er ausgeführt. Sein späteres Glück verdankte er Farnese, durch den er, als nach Bramante's Tode Giuliano da San Gallo und Fra Giocondo, welche Raphael beim Bau der Peterskirche beigeordnet waren, wegen Alter und Kränklichkeit bald abtraten, neben Raphael eine Stellung erhielt. Als dann auch dieser starb und Peruzzi für ihn eintrat, arbeitete er neben diesem, und als endlich auch Peruzzi ging, blieb er allein zurück. Nach der Papstwahl Farnese's endlich wurde er der Mann in Rom, der an der Spitze der architektonischen Unternehmungen stand.

San Gallo war es gewesen, der San Miniato übernommen hatte als Michelangelo nach Venedig geflohen war, und der die Citadelle in Florenz baute, die Michelangelo zu bauen verschmähte. In erstaunlicher Schnelligkeit führte er sie auf. Zum dritten Male traf er mit Michelangelo zusammen beim Bau des Farnesischen Palastes, den der Papst ihm übertragen hatte. Man war bis zur Krönung des Baues gekommen, für die Paul, statt sie San Gallo allein anzuvertrauen, eine Concurrenz eröffnete. Perin del Vaga, Vasari und Sebastian del Piombo sandten Projecte dafür ein. Auch Michelangelo machte eine Zeichnung. Aber er kam nicht selbst zur Conferenz. Er schützte Unwohlsein vor; es scheint, als habe er mit San Gallo nicht zusammentreffen wollen. Der Papst aber gab seiner Zeichnung den Vorzug und ließ ein Stück der Krönung in natürlicher Größe danach von Holz ausführen, das am Dache angesetzt von ganz Rom bewundert wurde.

Das konnte San Gallo nicht gefallen. Noch weniger als bei der Befestigung des vaticanischen Stadttheiles, die bis auf einen gewissen Punkt von ihm fortgeführt worden war, abermals Michelangelo durch den Papst dazwischengebracht wurde und ohne Umstände erklärte, daß die Sache anders angegriffen werden müsse.

San Gallo warf ihm entgegen, daß er als Maler und Bildhauer vom Festungsbau nichts verstände, worauf Michelangelo erwiederte, wie er in Malerei und Sculptur allerdings nicht ganz unerfahren sei, vom Festungsbau jedoch mehr wisse als San Gallo und alle die hinter ihm ständen.[51] Als er darauf die einzelnen Versehen nachzuweisen begann, entstand ein Geschrei daß der Papst selber Stillschweigen gebieten mußte. Michelangelo fertigte darauf eigene Entwürfe für die Werke an, die allerdings nicht ausgeführt worden sind, aber doch so viel bewirkten, daß San Gallo's Arbeiten liegen blieben.

Als San Gallo's Tod eintrat, wurde zuerst mit Giulio Romano verhandelt, der jedoch wegen Kränklichkeit ablehnte. Nach langen Bitten ließ sich Michelangelo jetzt bereit finden, die Stelle anzunehmen. Er war noch mit den Fresken der Paolina beschäftigt, die erst um 1549 zur Vollendung kamen, und seine Kränklichkeit ließ ihm die Uebernahme eines so bedeutenden Postens bedenklich erscheinen. Endlich schlug er ein, unter der Bedingung aber, ohne jeden Gehalt dienen zu wollen. —

Man pflegt die Architektur für diejenige Kunst zu halten, welche dem Handwerk am nächsten steht. Lionardo stellte den Satz auf: je weniger Widerstand das Material leistet, in dem gearbeitet wird, um so edler die Kunst. Danach also der Maler höherstehend als der Bildhauer, der Bildhauer besser als der Architekt, der Dichter vornehmer als der Maler. In der Mitte des Jahrhunderts wurde durch die florentiner Literaten, die nach unschuldigen Stoffen suchten, über denen sie ohne Verdacht zu erregen in Hitze gerathen konnten, der Streit aufgebracht, ob Malerei oder Sculptur die edlere Kunst sei. Wir haben viele Briefe die in dieser Angelegenheit geschrieben wurden. Auch an Michelangelo wandte man sich um ein Gutachten. In seiner Jugend hätte er vielleicht mit einer Ironie geantwortet, im Alter zog er es vor, wie Vasari sagt, die Dinge so auszudrücken, daß sie sich verschieden auslegen ließen.[52]

Er gab den Herren zu verstehen, es sei besser solche Streitigkeiten zu unterlassen, bei denen nichts herauskäme; während er Vasari, als dieser schon früher einmal über dieselbe Frage seine Entscheidung verlangt, geantwortet: Bildhauerei und Malerei hätten ein und dasselbe Ziel im Auge, das von beiden aber nur in höchst seltenen Fällen erreicht werde.

Heute würde Niemand mehr auf dergleichen kommen. Es giebt keinen Rangunterschied zwischen den Künsten. Nur bei denen welche sie ausüben, läßt sich eine Verschiedenheit in der Tiefe ihres Geistes erkennen. Musik, Dichtung, Malerei, Sculptur, Baukunst: alle bieten sich dem, dessen Geist die Sehnsucht erfüllt, als Mittel dar, um das Gefühl der Schönheit, das schöpferisch in ihm lebt, denen mitzutheilen, die nur zu verstehen und nicht zu schaffen vermögen.

Alle Kunst hat ihren Ursprung im Verlangen eines Volkes, das, was es für schön oder heilig hält, verkörpert zu sehen. Die Symbole die so zur Entstehung kommen, bilden die Schale für seine besten Gedanken. Kein Kunstwerk ohne ein Volk, das darin das Geheimniß seiner eigenen Schönheit empfindet. Und wenn, was in diesem Sinne ein Kunstwerk genannt wird, zufällig übereinstimmt mit dem was das Handwerk bietet, so ist der Unterschied doch ein so gewaltiger, daß man sagen kann, es sei unmöglich für das Handwerk, sich ohne die aufstrebenden Gedanken eines Volkes und den Genius eines berufenen Meisters zur Kunst zu erheben. Gedanken müssen den Inhalt eines Kunstwerkes bilden, ohne sie kann keins zu Stande kommen.

Die Architektur liefert den einfachsten Beweis für die Wahrheit dieser Anschauung. Sie scheint dem praktischen Bedürfnisse zumeist zu genügen und hat doch am wenigsten zu thun damit. Sie hat nichts zu schaffen ursprünglich mit menschlichen Wohnungen. Sie fehlt einigen Völkern ganz. Sie findet sich nur bei denen, denen zugleich die wunderbare Begeisterung für den Grund und Boden auf dem sie wohnen, eigen ist, die anderen abgeht. Unserer

geschichtlichen Erfahrung nach bilden Germanen und Romanen auch hier einen starken Gegensatz. Der Deutsche fühlt sein Vaterland da, wo seine Genossen um ihn sind, der Romane klammert sich an den Acker an auf dem er gewachsen ist. Wo seine Stadt steht ist er zu Hause, und sollten alle Bewohner fortgeführt oder gestorben sein. Und so der Grieche, der Römer, der Aegypter. Sie fühlten sich so verwachsen mit ihren Ebenen und Gebirgen, daß jeder Fels, jeder Baum, jede Quelle als das Haus einer Gottheit zu einem Theile ihres Daseins wurde, während bei den Germanen die Götter in den Wolken schweben und mitziehen, wohin das Volk seine Schritte wendet. Und deshalb bei den Völkern, denen dies innige Verhältniß zu dem Boden, der ihre Heimath ist, innewohnt, eine Sehnsucht, diese Verbindung zwischen dem Menschen und seinem Lande sichtbar zu bestätigen, und daher die Anfänge der Architektur: Anstrengungen, das, was man am höchsten hält, im höchsten Grade sich anzueignen; den geliebten Boden durch sichtbare Denkmäler dem Auge heilig erscheinen zu lassen. Und so die Pyramiden, Obelisken und Tempel der Aegypter lebendige Wahrzeichen des Volkes, das sich selbst damit bekräftigen wollte: das Land ist unser, wir haben diese Lasten aufgethürmt um es zu beweisen! Und die Tempel des Akropolis und des Capitols Edelsteine gleichsam, die sich das Volk in den goldenen Boden der Heimath senkte, Kronen und goldene Ketten die es ihm anlegte. Die Felsen, an die das Schicksal der Städe geknüpft war, mußten geschmückt werden wie sie vertheidigt wurden. Und deshalb als erste Quelle der Baukunst nicht der Trieb, Wohnungen zu bauen, auch für die Götter nicht, sondern der Instinct, aufzuthürmen und dem so Emporgebrachten edle Gestalt zu verleihen, Felsen innen und außen zu glätten, Säulen aufzurichten, und der Glaube, die Gottheit des Landes ließe sich halten, indem man dem Lande selber schmeichelte gleichsam und ihm verlockende Schönheit verlieh. Wo hätte auf dem ganzen Erdenrunde sich Pallas Athene

würdiger zu Hause gefühlt als auf der Akropolis, und der ganze Götterschwall anders wohnen können als in Griechenland? Die Tempel waren ihre Residenzen. Langsam erst durch fortschreitende Cultur ward der Gedanke in diese anfangs planlosen heiligen Bauten hineingetragen, daß, weil die Götter menschliche Gestalten hätten, die Form menschlicher Wohnungen dafür das leitende Vorbild zu liefern vermöchte. Und so aus dem Begriff des Unzugänglichen an sich, dem des unbetretbaren Raumes entstehend, in dem das Allerheiligste wohnte und um das der Tempel nur den Vorhof bildete, blühte die heilige Architektur der antiken Völker auf, während die Germanen, die im Lande zerstreut wohnten, keine Akropolen zu verlassen hatten wenn sie ihre Wohnsitze änderten, abgelegene Wälder zu den Wohnungen ihrer Götter machten und erst dann eine Architektur auszubilden begannen, als diese mit einer fremden Religion als etwas Fertiges gleichfalls zu ihnen ins Land kam.

Deshalb die Baukunst die erste und älteste unter den Künsten, die Quelle der Malerei und Sculptur durch den Schmuck der Tempelwände, die Quelle der Musik und Dichtkunst durch die feierlichen Umzüge. Alles Weltliche in den Künsten ist ein später hineingetragenes fremdes Element. Aber seltsam, erst mit dem Eintritt dieses Weltlichen erschließt sich die Blüthe einer Kunst in ganzer Fülle. Denn erst dann, wenn Einzelne erscheinen die ihre eigenen Gedanken im Anhang an dies Allgemeine auszudrücken beginnen, wird die Freiheit möglich, die einer Kunst die höchste Entwickelung giebt. Die antiken Götterbilder mußten steif und leblos bleiben, bis Künstler auftraten, welche ihre ganz besonderen Anschauungen der menschlichen Schönheit mit dem vermischen, was das religiöse Bedürfniß verlangt. Deshalb die Aegypter, deren Sculptur eine so bedeutende Höhe erreichte, dennoch eigentlich ohne eine Kunst in dieser Beziehung. Nicht eine einzige ihrer Statuen zeigt individuelle Gedanken wie ihre Bauten thun. Deshalb die

christlichen Madonnenbilder erst dann Kunstwerke deren Anblick das Herz durchdringt, als die Maler, versteckt zuerst, die Züge einer geliebten Frau in das himmlische Antlitz hineinfließen ließen.

Der Verfall der Malerei und Sculptur aber tritt ein, wenn das Heilige ganz verschwindet und nur dem Wohlgefallen derer durch die Werke geschmeichelt wird, die der Urheber als Käufer auf dem Markte dafür gewinnen möchte.

Michelangelo stand in Malerei und Sculptur auf der Stelle wo der Verfall begann: in der Architektur jedoch wirken andere Ursachen. Hier steigt die Kunst erst nieder mit der allgemeinen Kraft des Volkes. Die Architektur ist die am wenigsten individuelle von den Künsten. Sie schafft mehr die Symbole für die physische Kraft der Nationen als für die geistige. Sie drückt den Umfang und die Gewalt ihrer politischen Größe aus; mehr den Druck den sie auf Andere ausüben, als die Freiheit durch die sie in sich groß sind. Völker, die die Sclaven ihrer Fürsten sind, können eine Architektur erzeugen, die schön und prachtvoll ist während die anderen Künste darniederliegen. So im 16. Jahrhundert. Der Abfall Deutschlands von Rom führte in Europa zunächst eine geistige Erhebung, ein Zusammenraffen nicht der germanischen, sondern der romanischen Völker herbei, die durch die erneute Macht des Katholicismus und gemeinsame politische Anschauungen vereinigt, sich zwei Jahrhunderte lang beinahe über den protestantischen Ländern erhaben hielten, bis ihr Zusammenbrechen erst zu Ende des vorigen erfolgte: für diese Zeit des Aufschwungs liefert Michelangelo's Architektur den sinnlichen Ausdruck, und der riesenhafte Bau der Peterskirche könnte mit den ungeheueren Anstrengungen verglichen werden, mit denen die neu gestaltete römische Kirche der Welt sich aufzudrängen bemüht war. Denn für den Romanen ist die Kirche selbst ein heiliger Platz, für den Germanen ist die Versammlung der Gläubigen die Kirche. Wir Deutschen kümmern uns wenig um das Terrain auf dem unsere Ueberzeugungen Geltung haben,

während die Unterthanen der päpstlichen Kirche nach Provinzen eingetheilt sind, deren Grenzen man von Rom aus wohl im Auge hat und die man durch neue Kirchen wie durch vorgeschobene Forts zu vergrößern trachtet. Für diesen geistlichen Festungsbau bildete die Peterskirche das Modell, in dessen Geiste man im 17. Jahrhundert weiterbaute.

Die Verbindung des gewaltig Sichtbaren mit dem Geistigen war der romanisch-katholischen Kirche eigen von Anfang an. Wie die alten Römer ihr Capitol zur Blüthe gleichsam ihrer Stadt gemacht hatten, um welche als ideale Mitte Rom seinen weitauslaufenden Wuchs nach allen Seiten entfaltete, so, nachdem die Stadt der Sitz der Päpste als alleiniger Herren geworden war, das Bestreben der Kirchenfürsten, ein neues geistliches Capitol neben das alte zu setzen, an dem die Bewohner, auch nachdem jede Spur der Weltherrschaft im alten Sinne verloren war, wieder mit abergläubischer Ehrfurcht hafteten. Die Päpste gründeten eine neue Stadt neben der alten, nach Norden jenseits der Tiber, wo die Peterskirche sammt den vaticanischen Palästen das Centrum des christlichen Roms bildete und alle Reichthümer der Christenheit zusammenströmten, um dieses Ziel der allgemeinen Sehnsucht in seiner Pracht zu befestigen. Die Kirche, der Michelangelo eine neue Form zu geben hatte, war die erste und heiligste. In den Zeiten, in denen sie neu gebaut wurde, verwandelte sich das Gebiet der katholischen Welt aus einem unzusammenhängenden Feudalstaate in eine absolute Monarchie: die neue Peterskirche beherbergte einen mächtigeren Cultus als die alte aus deren Mauern sie sich erhob (denn eine Zeitlang standen beide Kirchen, da man mit Abbrechen und Aufbauen schrittweise nur vorwärts ging, zugleich da), und wie Jahrhunderte früher das ‚Gothische' Europa umformend überzogen hatte, so daß kein Gebäude fast vom Anfluge dieser gewaltigen Mode verschont blieb, so trat jetzt die Architektur der Peterskirche ihren siegreichen Umzug durch die Welt an und

drängte den Bauwerken, wenn auch nicht überall Kuppeln, so doch wenigstens neue Façaden auf.

Keine Kunstform ist so unfrei als die in der sich die Architekten bewegen. Ihr Werk ist abhängig vom Boden auf dem es stehen soll, von den Materialien die zu beschaffen sind, von den Zeiten die das Geld zu liefern haben, von der Laune der Auftraggeber die oftmals andere Meister mit anderen Plänen einschieben. Aber wenn das Alles günstig wäre, der stärkste Einfluß bleibt der, den die naheliegenden bereits fertigen Bauwerke auf das Neuentstehende mit unvermeidlicher Macht ausüben. Architekten müssen sich nachahmender verhalten als irgend andere Künstler. Daher läßt sich nirgends die Entwickelung der Style deutlicher verfolgen als in der Baukunst, und es kann als sicher angenommen werden, daß wo plötzliche Uebergänge erscheinen, diese entweder der Einwirkung entfernterer Muster oder dem Verlorensein der langsam überführenden Mittelglieder zuzuschreiben sind. Die Uebergänge der ägyptischen Architektur zur griechischen würden ohne Zweifel klar vorliegen, wäre nicht zu viel aus diesen Zeiten zerstört worden. Von der griechischen aber bis auf unsere Tage läßt sich in fast ununterbrochener Linie nachweisen, wie ein Jahrhundert die Arbeiten des vorangehenden benutzt, und wie der griechische Styl den römischen, der römische den romanischen, der romanische den gothischen hervorgebracht hat.

Bildhauerkunst und Malerei halten gleichen Schritt mit der ästhetischen Bildung der Völker, die Baukunst mit der politischen. Deshalb, als jene unter den römischen Kaisern zu sinken begannen, bildete die Architektur sich weiter, und, wie das Heidnische in das Christliche überging, verwandelte sie fortschreitend zugleich den römischen Tempel in die christliche Basilika. Die Theilung des Reiches veranlaßte die verschiedene Ausbildung desselben Styles im Osten und Westen. Durch die Nachahmungen der byzantinischen Formen unter der muhamedanischen Herrschaft in Asien und

Aegypten entstand das, was als das Gothische über das Meer herüber in Venedig, Sicilien, Neapel, Spanien und, durch Süd-Frankreich, in Deutschland eindrang. Das Aufblühen der Städte in Deutschland zu der Zeit wo das Gothische aufkam, und die damit verbundene Lust an prachtvollen Bauten ließ diesem Styl die Ausbildung zu Theil werden die er in Deutschland empfing, während er mit seinen aufstrebenden, die Gebäude der Höhe nach theilenden Linien, niemals die der Länge nach breit aufeinander legende Baurichtung der Italiener zu überwinden vermochte, und an den Stellen wo antike Muster wirkten bald wieder aufgegeben wurde.

Ich zweifle nicht, hätten zu der Zeit wo die gothischen Wälder überall in Europa aufsproßten, in Rom Päpste gesessen denen das Geld und die Macht der späteren zu Gebote stand, auch hier wäre Alles gothisirt worden. So aber ward nur wenig in diesem Style dort gebaut und es blieben die alten Basiliken und die Ueberreste der antiken Werke unberührt; jene unverwandelt, diese in geringerem Maße benutzt, um als Material zu dienen. Denn das was abgebrochen ist, in Rom und überall, scheint mehr zu betragen, als was Eroberung und Plünderung jemals vernichteten; und abgetragen wurde überall unaufhörlich.

Nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon aber begann die geistige Bewegung, die sich mit Eifer der antiken Literatur zuwandte. Durch sie erwachte die Ehrfurcht auch vor den alten Bauten wieder. Durch sie wurde Florenz auf Rom gelenkt. Während in Deutschland, Spanien und Frankreich das Gothische noch fortwucherte, standen in Rom die Ueberbleibsel der antiken Werke in neu romantischem Glanze da. Durch einen gewaltigen Sprung nach rückwärts über eine ganze Reihe von Jahrhunderten voll natürlicher Fortentwickelung hinweg, wurden, wie in Dichtung und Philosophie, so in der Baukunst die Ueberbleibsel der antiken Schöpfungen als Muster aufgestellt. Aus der Wölbung des Pantheons ging jetzt

die Kuppel von Santa Maria del Fiore hervor, aus ihr die der Peterskirche, und aus dieser all die Kirchen in allen Ländern, die entweder in directer Nachahmung oder im Anlehnen an die durch Michelangelo gegebenen Formen zur Entstehung kamen.

Wie dies zuging, wie die äußeren Formen der antiken Bauwerke zuerst wirkten, das Constructive dann hinzutrat, wie die einzelnen Meister direct aus dieser allgemeinen Quelle schöpfen, und zugleich das was auf diese Weise gebaut wird zu bestimmter Auffassung des Alterthums leitete: dies nachzuweisen würde möglich sein, hier aber keinen Nutzen gewähren. Es giebt Studien die man nicht betreiben kann ohne sich ihnen ganz zu widmen. Das worauf es bei der Architektur ankommt, sind die Maße, die Verhältnisse von Höhe und Breite; was dem großen Publikum am nächsten liegt, die Ornamentik, steht in zweiter Linie. Wer hier etwas begreifen will muß selbst zu sehen suchen. Geschrieben werden kann nur für den, der so bereits eine große Menge Erfahrungen sammelte.

Michelangelo fing spät an, als Baumeister in großem Maßstabe aufzutreten. Fremd war ihm die Kunst nicht, von Anfang an. Ich finde allerdings keine Belege dafür, daß er die Pläne der Befestigungen von Civitavecchia für Giulio den Zweiten gemacht. Das erstemal daß er als Architekt auftritt, ist bei der Façade von San Lorenzo. Darauf folgten die Sacristei und die Bibliothek; diese begründeten seinen Ruf und seine Schule.

Was Michelangelo aber in viel früheren Zeiten schon im höchsten Sinne den übrigen Architekten überordnet, ist, daß er bereits in seiner Deckenmalerei der Sistinischen Capelle ein gewaltiges Ganze zur Ansicht brachte, was keiner außer ihm zu erfinden befähigt gewesen wäre. Angemessen der Weite des Raumes, ohne kleinliches Detail das den allgemeinen Eindruck verringert hätte, steht es da. Michelangelo zuerst war im Stande, das Kolossale wirklich kolossal zu denken. Und so erfand er die Kuppel der

Peterskirche. Man braucht nur Antonio da San Gallo's Modell mit dem seinen zu vergleichen, um zu empfinden wo der Unterschied liegt. San Gallo thürmte auf, vergrößerte, setzte Eins ans Andere und brachte so eine große, aber theilbare Masse zusammen. Das Kleine aber wird nicht kolossal dadurch, daß man es doppelt oder dreifach nimmt: Die Größe muß den Formen schon innewohnen bei der ersten Erfindung. In diesem Geiste hat Michelangelo seinen Plan gemacht. Dem ganzen Umfange des Werkes gemäß stellte er gleich jedes Maß fest. So kolossal ist seine Peterskirche, daß während Alles was Bramante und die ihm Gleichstehenden geschaffen haben, stets nur als die große Ausführung ursprünglich kleiner, ja niedlicher Gedanken erscheint, die Nachahmungen sogar der Peterskirche auch bei verringertem Maßstabe immer eine kolossale Wirkung machen. Etwa wie Melodieen Händels und Beethovens, und wenn sie nur in bescheidenster Weise vorgetragen werden, den grandiosen Umfang ahnen lassen, dessen sie fähig wären, während Melodien anderer Meister, und wenn man sie durch die größten Orchester mit allem Aufwand von Pauken und Posaunen aufführen ließe, dennoch ihren Grundcharakter des nur Niedlichen oder Spielenden nicht verlieren können. Bramante, Peruzzi und die San Galli's sind auch am glücklichsten in ihren kleineren Bauten gewesen. Eine oft entzückende Feinheit offenbart sich darin. Bramante hat in Rom manches derart geschaffen, Peruzzi Siena dadurch wahrhaft verschönert, und die San Galli in Toscana reizende Kirchen mittlerer Größe in zart antiken Formen gebaut. Groß zu wirken aber verstand keiner. Der einzige Vorgänger Michelangelo's, der ihm, hätte er länger gelebt, ebenbürtig geworden wäre, ist Raphael. Die Palastfaçade in Rom, die einzige von ihm die dort erhalten blieb, und das Haus das in Florenz nach seinen Angaben gebaut wurde, sind in vollendet großem Geschmack aufgeführt. Hätte ihn der Tod nicht so bald fortgenommen, er würde an der Peterskirche selbst gezeigt haben was

er vermochte, denn immer mehr wandte er sich mit zunehmenden Jahren der Architektur zu und seine letzte Thätigkeit zeigt ihn als völlig diesen Studien hingegeben.

Es ist seltsam, seine Natur trieb ihn so früh schon, denselben Weg einzuschlagen den Michelangelo später gegangen ist. Er muß gefühlt haben, daß die Malerei nur die Dienerin der Architektur sei und wandte sich ihr als Herrin zu. Die Architektur läßt den Menschen sich herrschender fühlen. Deshalb bauen auch Fürsten so gern; diese Kunst ziehen sie allen anderen vor. Das Gefühl, ein Schöpfer zu sein, befriedigt sich bei großen Bauten am meisten. Die Baukunst steht dem Wirken der Natur am nächsten. Schon der Ausdruck, daß man von Palästen und Kirchen sagt, sie schienen aus dem Boden gewachsen zu sein, enthält die Ahnung des Entzückens, mit dem man sich als den Urheber harmonisch künstlicher Gebirge gleichsam betrachtet, die durch den eigenen Geist und den eigenen Befehl entstanden sind, wo vorher flache Ebene oder gestaltloser Fels lag. Der mit den Jahren zunehmende Ehrgeiz scheint in Männern die Genugthuung, nur Schönes, Entzückendes zu schaffen, allmälig zu überflügeln. Imponirendes, Ueberwältigendes soll zur Entstehung kommen; und das allein vermag die Baukunst.

Es ist ein Schauer der Erfurcht, mit dem wir ein großes, schön vollendetes Bauwerk zuerst betrachten, dann betreten. Der Vergleich, Architektur sei gefrorene Musik, ist vielfach angefochten worden, dennoch entsprang er wohl dem Geiste eines Menschen, der kein anderes Bild fand, um die stumme erhabene Melodie zu bezeichnen, mit dem die beseelte Masse die Seele erfüllt. Unvergeßlich bleiben solche Momente. Nie wird aus meiner Seele verschwinden, wie ich Nachts nach vollendeter Beleuchtung der Peterskirche, als die Flammen alle noch brannten, das Menschengewühl aber längst verschwunden war, ganz einsam am Fuße des Obelisken auf dem Platze vor St. Peter stand, den die prächtigen Säulengänge in ihre weiten Arme nehmen. Vor mir der Bau der Kirche,

Alles in feurigen Linien vom finstern Himmel getrennt, wie ein voller Gedanke der die Seele durchfliegt, und zugleich das Gefühl, daß es kein Traum sei, sondern ein Werk von Menschenhänden errichtet und daß ich selbst zum Geschlechte der Menschen gehörte, die das erbaut. Die Tags unruhige und durch Kleinigkeiten unterbrochene Façade erstand in den Hauptlinien wieder, die Michelangelo's Nachfolger mit störendem Beiwerk überladen hatten, die Kuppel stieg wie von Eis gebaut empor, das von innerlichen Abendgluthen leuchtete, und die Spitze schien sich fern in die Nacht hinauf zu verlieren wie der Gipfel eines Berges, zu dem ein weiter Weg empor sei. Es war ganz still umher und nur die beiden Fontainen rauschten unaufhaltsam.

Solch ein Anblick zeigt was der Künstler wollte. In seinem Geiste stehen die Linien so rein da, wenn ihm zum ersten Male die Idee des Werkes aufsteigt, unverwittert, unbelastet von späterem Zierrath, unberührt vom Geräusch der Welt, einsam als gäbe es nur den einen Bau auf der Erde und alles Andere stände im Schatten neben seiner Herrlichkeit.

Wie sehr die bei Michelangelo's Architektur so scharf hervortretende Eigenthümlichkeit, aus dem Ganzen zu arbeiten und die Idee des Vollendeten von Anfang an immer vor den Augen zu haben, der sich zu nähern dann die Aufgabe der späteren Arbeit ist, in ihm lebendig war, zeigten schon die beiden anderen Künste, in denen er groß war. Seine ersten Skizzen geben immer nur verschwommen allgemeine Umrisse, die er allmälig bis zu den zartesten Linien ausbildet. Sie steckten von Anfang an darin: er sucht sie nur mit der späteren Arbeit. Und so auch bei den Statuen; seine Brutusbüste, von Meiselstrichen noch ganz überdeckt, scheint durch die Hülle hindurch den Mann uns vor die Augen zu stellen. Und so bei den Bauten: der allgemeine Ausdruck ist der mächtigste. Er beherrscht und überbietet alle Details. Michelangelo hatte hier Gesetze vor Augen, von denen man heute nicht mehr redet. Er

sprach es vielleicht Vitruv nach, sicherlich aber nicht ohne es selbst als wahr erprobt zu haben: nur wer die menschliche Anatomie kenne, sei im Stande, sich einen Begriff von der inneren Nothwendigkeit eines architektonischen Planes zu machen. Jeder Theil bedinge aufsteigend den folgenden und nichts dürfe geschehen ohne den Gedanken an das Ganze. Und deshalb umsomehr darf keins von Michelangelo's Werken, das unvollendet blieb, nach dem Anblick beurtheilt werden, wie es ihn unfertig heute bietet. Er hätte sie nicht als seine Schöpfungen anerkannt.

Deshalb auch muß angenommen werden, daß die Umänderungen, die er mit dem Bau der Peterskirche vornahm, von der durchgreifendsten Art waren.

Bramante legte den Grundstein 1506. Was unter ihm begonnen ward, waren die vier ungeheuren Pfeiler, auf deren Höhe die Kuppel ruht, so hoch, als hätte man auf ihre Spitzen die Grundmauern des Pantheons gelegt, um es zum zweiten Male darauf zu setzen. Ueber die Aufführung der Pfeiler, deren Verbindung, und die Ueberwölbung der Tribune kam Bramante nicht hinaus, und da dies Alles am hinteren Ende der alten Peterskirche seinen Platz fand, brauchte diese nur zur Hälfte eingerissen zu werden. Man zog eine Querwand und benutzte während des Baues die vordere Hälfte der langgestreckten Basilika fort, deren Façade und Treppe lange über Michelangelo's Zeiten hinaus unversehrt erhalten blieben.

Nach Bramante's Tode, als Raphael, Fra Giocondo und Giuliano da San Gallo den Bau übernahmen, zeigte sich, daß, ehe man weiter gehen könne, die Fundamente verstärkt werden müßten. Vasari beschreibt das dabei zur Anwendung gebrachte Verfahren. Raphael stellte den neuen Grundplan her. Bramante hatte den Kuppelbau als die Mitte von vier gleichmäßig großen, im Kreuz zusammenstoßenden Theilen gedacht: Raphael verlängerte den nach vorn liegenden Theil, so daß aus dem griechischen Kreuze

ein lateinisches ward, dessen einer Balken sich länger als die andern ausstreckt.

Peruzzi, der nach Raphael die Hauptleitung des Baues erhielt, fertigte abermals einen neuen Plan an, dem Vasari das höchste Lob ertheilt und der die Maße der Vorhergehenden auf reducirtere Formen beschränkte. Unter Clemens dem Siebenten war wenig Geld da. Giulio und Leo hatten mit wirklichem Eifer gebaut, die Unternehmung entsprach ihren hochfliegenden Gedanken; Clemens scheint keine Vorliebe für das Werk gehabt zu haben. Nach der Eroberung der Stadt blieben die Arbeiten ganz liegen, Paul der Dritte nahm sie auf, und Peruzzi, von seiner Flucht zurückgekehrt, trat wieder an die Spitze des Baues, den er bis zu seinem Tode behielt.

Jetzt kam Antonio da San Gallo, der schon eine Zeitlang neben Peruzzi gearbeitet, an die Reihe, und mit ihm wiederum ein neuer Plan. Peruzzi's Entwürfe wurden als zu kleinlich verworfen und die alte Größe als die allein würdige erachtet. Abermals mußten die Pfeiler an den Fundamenten verstärkt werden. Zehn Jahre wurde so fortgewirthschaftet und besonders jetzt viel Geld ausgegeben, und immer war bei San Gallo's Tode nicht viel mehr zu Stande gebracht, als daß die vier Säulen aufgeführt und mit Bogenspannungen zu einem Viereck miteinander verbunden waren. Diese Bogen sind rund und von so gewaltiger Dimension, daß ihre innere Höhe mehr als die Hälfte der Höhe der Pfeiler beträgt, auf denen sie aufstehen. Es war viel, was in diesen 40 Jahren an Arbeit geleistet worden war, denn es giebt auf der Welt keine gemauerten Pfeiler und Bogen wie diese sind, und es muß hinzugerechnet werden was die Erde an unsichtbarer Arbeit birgt; dennoch, als Michelangelo das Werk übernahm, ließ sich dem Baue selbst noch jede beliebige Form geben, und indem von jetzt an, für die Kuppel wenigstens, seine Anordnungen maßgebend geblieben sind, steht er als der eigentliche Erbauer der Kirche da. Nur darin

wurde in der Folge auch von seinem Plane abgewichen, daß man, da er zum Grundrisse des Bramante zurückgekehrt war, dem er die größten Lobsprüche spendete, zuletzt dennoch wieder auf die Form des lateinischen Kreuzes kam und nach vorn zu ein langes Kirchenschiff vorbaute, und dessen vorspringende Façade dem Beschauer, der nicht ziemlich aus der Höhe und der Entfernung sieht, der Anblick der Kuppel beinahe abgeschnitten wird. Auch diese Façade ist Michelangelo's Werk nicht. Die seinige, deren Zeichnung erhalten ist, war einfach und großartig.

Michelangelo's Kritik dessen, was bis zu seinem Amtsantritte geschehen war und was jetzt geschehen sollte, ist in einem Briefe enthalten, den er bei den ersten Unterhandlungen über seinen Eintritt als erster Baumeister geschrieben haben muß. ‚Bramante war, schreibt er, wenn irgend Jemand diesen Namen verdient, einer der tüchtigsten Architekten seit den antiken Zeiten. Er machte den ersten Plan für den St. Peter. Ohne Verwirrung, klar, einheitlich, mit guter Beleuchtung und frei von allen Seiten wollte er die Kirche so hinstellen daß sie in keiner Weise den vaticanischen Palast beeinträchtigte. Und, wie es heute noch offenbar ist, hielt man was er wollte für schön, und wer sich von seinen Ideen entfernt hat, wie San Gallo gethan, ist von dem abgewichen was den Regeln der Kunst entspricht. Wer dessen Modell unbefangen betrachtet, muß das sehen: er hat mit dem kreisförmigen Umbau die Helligkeit des bramantischen Planes verdunkelt, während er selbst bei seinen vielen Winkeln und Verstecken oberhalb und unterhalb der Chöre, die zu allen möglichen Spitzbübereien, Schlupfwinkeln für Verfolgte und Aufenthaltsörtern für Falschmünzer Gelegenheit geben, kein Licht in die Kirche bringt. Denn Abends beim Schluß würde man mit wenigstens fünfundzwanzig Mann suchen müssen, ob sich Niemand verborgen darin halte, und selbst dann würde man Mühe haben, die Versteckten aufzustöbern. Auch müßte bei der Ausführung des Umbaues, welchen San Gallo projectirt hat, die Paolinische Capelle

und ein Theil des Palastes eingerissen werden, ja sogar die Sistinische Capelle bliebe nicht unberührt.

‚Wenn das aber, was von dieser kreisförmigen Umgebung bereits ausgeführt ist, 100,000 Scudi werth sein soll, so ist das eine Unwahrheit, denn es hätte sich mit 16,000 hinstellen lassen, und wenn man es wieder einrisse, wäre der Verlust nur gering. Denn die zugehauenen Steine und Fundamente kämen uns gerade zu Passe und würden für den Bau selbst eine Ersparniß von 200,000 Scudi machen und ihm für 300 Jahre längere Haltbarkeit geben. Dies meine Meinung ohne alle Leidenschaft. Denn wenn ich damit durchdringe, ist es ja nur zu meinem eigenen großen Nachtheile. Es wäre mir lieb, wenn ihr dies Alles dem Papste mittheilen wolltet; ich selber fühle mich nicht wohl genug.‘

So schreibt er an Jemand den er Bartolomeo nennt.[53] Unter dem Nachtheile verstand er den Fall, daß seine Vorschläge angenommen würden und er den Bau übernehmen müsse, was gegen seine Wünsche war. Aber der Papst ging darauf ein. Was jenen von Michelangelo verurtheilten Umbau anlangt, so waren die weit ausgedehnten, drei Etagen hoch übereinandergelegten Säulengänge gemeint, welche, offenbar in Nachahmung des Coliseums, kreisförmig den Kern des Gebäudes umziehen und diesem so eine runde Gestalt geben. San Gallo's Modell, das heute noch wohlerhalten in einem der zur Peterskirche gehörigen Räume steht, so groß daß man in seinem Innern umhergehen kann, zeigt genau was Michelangelo sagen wollte. Das Ganze erscheint danach als eine aus unendlichen kleinen und klein gedachten Architekturstücken zusammengesetzte Masse, während das Innere, einfacher und großartiger, die Kuppel abgerechnet welche dunkel und kleinlich ist, die heutige Gestalt wiedergiebt. Als Michelangelo eines Tages auf dem Bauplatze erschien um das Modell San Gallo's in Augenschein zu nehmen, stand dessen ganzer Anhang da, la setta Sangallesca, sagt Vasari, und machte seinem Aerger Luft. Es freue sie, daß Michelangelo die

Mühe übernehmen wolle; San Gallo's Plan sei eine gute Wiese für ihn, um darauf zu weiden. ‚Da habt ihr ganz recht,' erwiederte er darauf. Unverständlich genug freilich für die die er treffen wollte, denn seine Meinung war gewesen, wie er Anderen erklärte, daß sie Recht hätten den Plan eine Wiese zu nennen, da sie als Ochsen geurtheilt hätten.

Heute gehört nur geringe Einsicht dazu, den Unterschied der beiden Meister zu erkennen. Nicht weit von San Gallo's Modell in einem anstoßenden Raume steht Michelangelo's in Holz ausgeführtes Project der Kuppel, an dem sich bis auf die kleinsten Stein- und Balkenlagen Alles angegeben findet, was später nach seinem Tode dann mit Genauigkeit danach ausgeführt werden konnte. Michelangelo stellte es für 25 Scudi her, während San Gallo für das seinige allein 1000 Scudi Honorar berechnete. Doch ist das Michelangelo's bei weitem einfacher und geringer dem Umfange nach. Aber was beide wollten sieht man klar. Michelangelo hatte eine neue, groß erdachte, in sich beruhende Architektur im Sinne, während San Gallo nur entlehnte und, ohne von einer eigenen ganzen Idee auszugehen, so gut es ging zusammenfügte was sich in seinem Gedächtnisse gesammelt hatte.

Michelangelo's erste Arbeit war, die vier Pfeiler noch einmal zu verstärken, damit sie die Kuppel desto sicherer trügen, dann setzte er den runden, thurmartigen, Tambour genannten Bau auf die Bogen, auf dem nach seinem Tode erst die doppelte Kuppel fertig aufgeführt wurde. Viele Ansichten Roms aus dem 16. Jahrhundert zeigen die Kirche in ihrem unvollendeten Zustande. Vorn die alte Façade, eine große, glatte Mauerfläche, die Thüren und Fenster einfach hineingeschnitten, zwischen denen die Wand mit Malereien bedeckt war. Weit hinter ihr hervorragend, auf dem noch unförmlich und roh erscheinenden Unterbaue, der Tambour, wie ein ungeheuerer, in der Luft sich erhebender, säulenumstellter Tempel, offen und ohne Dach, ein wunderbarer Anblick. Da heute

nun, wenn man auf dem Platze vor der Kirche steht, die vordere Façade, die nicht von Michelangelo ist, den Tambour gerade bis zur Kuppel bedeckt, welche ebenfalls erst nach seinem Tode aufgeführt wurde, so kann man sagen daß Michelangelo vom St. Peter, wie er sich für gewöhnlich den Blicken bietet, nichts bei seinen Lebzeiten mit Augen sah. Die den Platz umfassenden Säulengänge hat er nicht einmal angegeben, und der Obelisk und die Brunnen wurden gleichfalls von späteren Architekten in die Mitte des Platzes gestellt.

Die den Tambour umlaufende Säulenstellung mit den Fenstern dazwischen und dem Ansatz der Kuppel als Krönung darüber ist ein Triumph architektonischer Schönheit. Alles erscheint so leicht und ebenmäßig in der That, als wenn es gewachsen wäre. Und doch darf nicht vergessen werden, daß selbst hier Michelangelo's Modell nicht völlig zur Ausführung kam. Denn diese Säulen, welche zu je zweien gekoppelt sich nicht eng an die Wand anschließen, sondern scheinbar abstehend eine Art Gang um den Tambour bilden, waren bestimmt, auf ihren Capitälen, die jetzt kahl vorstoßen, Piedestale mit Bildsäulen zu tragen, die wie feierliche Kerzen gleichsam ringsum die Kuppel umstehen sollten. Mancher glaubt hier einen Fehler zu entdecken, weil er Michelangelo's Absicht nicht kennt. Gerade darin aber zeigt er sich groß als Architekt, indem er die Bildhauerarbeit nicht als willkürlich anzubringende oder fortzulassende Verzierung nahm, sondern als architektonisches Element betrachtete, das zur Harmonie des Ganzen nothwendig war.

Auch von innen betrachtet, wenn man mit zurückgebogenem Kopfe in die Kuppel hineinblickt, bietet sich ein wunderbarer Anblick. Unter den Fenstern des Tambours her zieht sich ein Kreis von Figuren, die in lichten grauen Schatten und mit goldenen Lichtern auf weißem Grunde erscheinen. Die untere Ornamentik, die der Bogenspannung mit einbegriffen, die bunte Bekleidung der Pfeiler, die hineingearbeiteten Nischen mit Statuen darin, die Gemälde,

gehören späteren Zeiten an und haben nichts mit Michelangelo zu thun.

Dies unendliche Nebenwerk, von dem die ganze Kirche erfüllt ist und das, ohne Rücksicht auf die Architektur, wo sich nur Platz bot angebracht worden ist, trägt die Schuld daß uns der Bau nicht auf den ersten Blick in seiner wahren Größe erscheint. Das Auge, das frei die Massen überfliegen möchte, wird von unzähligen Dingen abgelenkt und verirrt sich. Beim öfteren Besuch der Kirche gewöhnt man sich daran, übersieht das Unbedeutende und läßt die Verhältnisse rein auf sich wirken. Die grandiose Macht der Pfeiler und Bogenstellungen tritt dann hervor, und die Entfernungen, die sich zuerst kaum schätzen lassen, werden begreiflich. Ich erinnere mich daß ich eines Nachmittages eintrat. Vorn, wo ich stand, kamen große Sonnenströme durch die Seitenfenster und warfen zwischen den Bogen hindurch das breite Licht quer über den Boden, dann wurde es nach hinten zu allmälig dämmeriger bis ganz in die Tiefe, wo Dunkel herrschte, und um die Gruft die die Gebeine des heiligen Petrus birgt, gerade in der Mitte der Kuppel, der Kranz von goldenen Lampen brannte. In einer unendlichen Ferne schien das zu stehen. Riesenmäßig stiegen die schattigen Bogen darüber empor, und das Orgelspiel, das die heilige Handlung die da gefeiert wurde begleitete, drang nur wie ein sanftes Summen zu mir. Es schien, als sei die Kirche um das Doppelte gewachsen seit ich sie zuletzt betreten.

Auf dem Dache umhergehend, zwischen den Dächern der Nebencapellen, welche herausragend über die Fläche wie kleine Tempel für sich dastehen, unbedeutend aber erscheinen neben dem Tambour der die mittelste Kuppel trägt und der jetzt mächtig wie das Pantheon aufragt, glaubt man sich wie auf einer luftumflossenen Insel, die, eine Stadt für sich bildend, Alles in der Tiefe umher klein und entfernt erscheinen läßt. In die Höfe des langgezogenen vaticanischen Palastes sieht man wie in leere Kästen hinein. Und

ringsum hält den Blick dann das blaue reingezogene Gebirge auf, und nach Westen der schimmernde Streifen des Meeres, der zwischen den sanft auslaufenden Enden des Gebirges sich ausspannt. Und so auch wie das Meer von ihm herab, sieht man den St. Peter vom Meere über dem fernen Horizonte schwebend als das erste Wahrzeichen Roms. Oder zu Lande der Stadt näherkommend, erblickt man ihn in weiter Ferne durch Felsen und Bäume über der äußersten Linie plötzlich und fühlt daß man der Stadt nahe sei. Heute ist Rom nicht denkbar ohne den St. Peter Michelangelo's, den zu Michelangelo's Zeiten kein Auge sah als nur das seinige wenn im Geist das Werk vor ihm aufstieg das er bauen wollte. So gewaltig wie er sah es Keiner, denn ihm schwebte auch das vor den Augen, was nie vollendet worden ist. —

Aber auch ohne das Capitol, wie es jetzt steht, ist Rom nicht Rom, und auch das sah nur er wieder allein zu seinen Zeiten. Nach seinen Plänen sind die Paläste darauf gebaut worden, in deren Mitte die Statue Marc Aurels steht. Ausgeführt wurde von ihm nur die zweiseitige Treppe, welche als Hintergrund Marc Aurels zum alten Senatorenpalaste aufführt. Sie ist unter Paul dem Dritten gebaut worden. Es war damals eine besondere Liebhaberei für Architektur in Rom erwacht. Unter der Aegide des jungen Cardinal Farnese bildete sich eine Gesellschaft von Künstlern, Literaten und Edelleuten bis in die höchsten Kreise, welche den Vitruv zu ihrem Studium machte.[54] Claudio Tolomei war die eigentlich treibende Kraft unter diesen Herren. Auch Vasari war aufgenommen und empfing von hier aus den Anstoß zu seinen Lebensbeschreibungen der Künstler. Durch die Ereignisse von den kirchlichen Dingen gewaltsam abgelenkt, scheint der arbeitende Geist der Gebildeten einen Abfluß für seine Energie gesucht und in der Architektur gefunden zu haben. Die Umgestaltung der Stadt ward niemals eifriger betrieben, Paläste wurden gebaut, umgebaut, vollendet, Alterthümer mit größerem Eifer gesammelt als je zuvor,

Nachgrabungen veranstaltet und die ideale Form zerstörter antiker Bauwerke zurückerfunden. Michelangelo setzte für Farnese die Tafeln wieder zusammen, auf denen ein Theil des alten Rom als Plan eingegraben war, und die damals wieder ans Tageslicht kommend, in einem der capitolinischen Paläste eingemauert sind. Diesem Triebe, zu bauen und zu verschönern, scheinen die Paläste ihre Entstehung zu danken, die dem Jahrhunderte lang wüst daliegenden Platze auf der Höhe des capitolinischen Felsens eine Andeutung wenigstens der alten Würde verliehen.

Die Wiederherstellung des Capitols begann mit der Aufführung der flach ansteigenden Treppe am Platze Ara Coeli, zu deren beiden Seiten, am Fuße des Aufganges, die wasserspeienden Löwen von schwarzem Granit liegen, während oben bei ihrer Einmündung in den Platz die kolossalen Dioskuren mit den Rossen stehen. Früher war hier steiler Felsen und der Aufgang nur vom Forum her, das auf der andern Seite liegt; beim Einzuge Karls des Fünften entstand die erste Anlage der neuen Treppe, vielleicht durch San Gallo, während die jetzige bei Michelangelo's Tode noch nicht einmal begonnen war. Die Aufstellung des Marc Aurel aber in der Mitte des Platzes geschah noch unter seinen Augen. Der Platz wo er steht, die Paläste umher, die römische Luft, Alles mag daran Schuld sein, daß ich sie für die schönste Reiterstatue der Welt halte. An Würde der Haltung und an Ebenmaß der Composition scheint sie jedem Anspruche zu genügen. Es ist dieselbe Statue, die durch den Namen des Constantin, den sie fälschlicher Weise so lange getragen hat, vor Zerstörung bewahrt blieb. Sie stand vor dem Lateran ehe sie auf das Capitol gebracht wurde. Aus den Nüstern des Pferdes floß rother und weißer Wein bei der Krönung Rienzi's zum Volkstribunen.[55] Jetzt aber steht sie nun auch schon wieder Jahrhunderte auf dem Felsboden, der mehr erlebt hat als irgend ein Fleck der Erde so lange sie von Menschen bewohnt wird.

Michelangelo hat bei ihrer Aufstellung gezeigt wie man dergleichen placiren muß. So niedrig als möglich, den Grundsätzen der Alten gemäß. Nicht genug, daß er das Piedestal von der mäßigsten Höhe anlegte, ließ er die Mitte des Platzes wo er steht im weiten Umkreise einige Stufen niedriger legen, so daß wenn man auf der Schwelle der Paläste zu beiden Seiten steht, das bronzene Pferd mit uns beinahe auf einer Fläche erscheint. Dadurch gab ihm Michelangelo die rechte Wirkung, jenen Schein höherer Wirklichkeit der das Resultat der wahren Kunst ist. Als der Bewohner dieses Palastes erscheint der reitende Kaiser, die Treppe der er den Rücken zuwendet werth von seinen eigenen Sohlen betreten zu werden. Und so, während Alles von der Höhe des Capitols verschwunden war was an die alten Zeiten erinnerte, hat Michelangelo den Platz wieder geheiligt, und wie er in dem neuen Rom der Päpste dem Apostel einen Tempel erbaute, hier dem einzigen, der von den alten Herrschern die von Rom aus der Welt geboten übrig blieb, unter freiem Himmel eine Residenz errichtet.[56] Bei beiden Werken nicht blos ein großer Baumeister durch das eigentliche Architektonische, die Dimensionen, die innere Structur, die Ornamente, sondern größer noch dadurch, daß er im Geiste der antiken Meister das Stück Erde verschönerte, auf dem er seine Gedanken ausführte. Michelangelo liebte Rom, er kannte es seit langen Jahren: durch das, was er gebaut hat, ist die Stadt zu höherer Würde gleichsam aufgeblüht. Ihm verdankt sie die Gestalt zumeist, in der sie allen denen unauslöschlich im Gedächtnisse fortlebt, die ein guter Stern jemals durch ihre Thore führte.

Noch ein drittes von den römischen Bauwerken empfing durch ihn seine Vollendung: auch der Palast Farnese fiel ihm endlich anheim nach San Gallo's Tode, und obgleich an der äußeren Architektur nur die Krönung sein Werk ist, kam im Innern der prachtvolle, mit drei über einander liegenden Säulenreihen rings eingeschlossene Hof durch ihn allein zur Entstehung. Seine Absicht

war, in der Richtung der den Palast durchschneidenden großen Thore eine Brücke über die Tiber zu schlagen, an die das Gebäude mit der Rückseite anstößt, und dann eine lange Straße bis tief in Trastevere so fort zu führen. Der Plan kam nicht zur Ausführung, wie viele andere die er gemacht hat. Aber auch hier sehen wir nicht bauen, sondern umgestalten in großartigem Maßstabe. Er hätte ganz Rom umgestellt wenn er die Macht dazu besessen, ja die Stadt würde anders aussehen heute, wäre das allein zur Ausführung gekommen, was von Michelangelo projectirt worden ist. Und so erfüllt sich durch seine späteren Lebensjahre die Sehnsucht, die er schon in den ersten Jahren seiner Laufbahn hegte und die sein Project ausspricht, den am Ufer aufragenden Felsenberg bei Carrara in eine Statue zu verwandeln, die weit aus dem Meere von den Schiffern erblickt würde. Denn das ist der Geist der Baukunst: Ungeheueres zu gestalten und ein ganzes Volk zur staunenden Bewunderung zu zwingen, da alle anderen Künste immer nur einen Theil des Volkes befriedigen, und wäre der Ruhm der Werke und ihre Wirkung noch so ausgebreitet.

Michelangelo wurde von seinen Zeitgenossen der Name des Großen gegeben, il gran Michelangelo, ein Schmuck den ihm die Nachwelt nicht genommen hat. Diese Männer welche par exellence die Großen heißen, bilden eine besondere Race unter denen, die im Allgemeinen mit der Bezeichnung ‚groß' in der Geschichte dastehen: es sind Naturen, denen eine gewaltsam menschenbezwingende Macht innewohnt, Tyrannen im höchsten Sinne, Männer, die die Welt nicht nur beherrschen, sondern, wenn sie widerstrebt, sie zwingen wollen ihre Herrschaft anzunehmen, die dem ungewissen Stoffe der Menschheit mit Gewalt den Stempel ihres Geistes aufprägen. Friedrich der Große, Peter der Große, Alexander, Napoleon, lauter Menschenbändiger, die wie gepanzerte Widderschiffe den hölzernen Kolossen, die bis dahin unbezwinglich schienen, in die Flanken fuhren und ganze Flotten vernichteten.

Corneille nennen die Franzosen den Großen, weil er die Leidenschaften, von denen zu seiner Zeit das Schicksal der Staaten abhing, in ihrer ganzen Gewalt auf die Bühne brachte. Er hatte das in sich, was Napoleon zu den Worten brachte, er würde ihn zu einem Fürsten machen, wenn er lebte. Dies Fürstliche, Beherrschende hat auch Michelangelo den großen Namen eingebracht. Er gehörte zu den Geistern, denen eine höhere Ordnung der Dinge vor den Augen steht und die sich nicht damit begnügen, zu wissen, wie es sein sollte, sondern die die Felsen zur Seite zu stoßen beginnen, wo sie im Wege liegen, und sie wieder zusammenschichten, wo sie eine Burg bilden sollen. Er hätte Flüssen ein anderes Bett angewiesen, Gebirge durchbohrt und Brücken über Meere geschlagen: das, was heute geschieht, weil uns die Zeiten langsam darauf geführt, hätte er plötzlich durch sein Genie gefunden. Und so könnte man selbst den Riesenbauten gegenüber, die er aufführte, das Wort der Vittoria Colonna anwenden, daß, wer nur seine Werke bewundert, das Geringste an ihm schätzte. Denn seine Werke sind gering, wenn wir an die denken, die er zu schaffen fähig gewesen, und selbst das was er ausgeführt hat, muß unfertig erscheinen, wenn man seine ursprünglichen Absichten damit vergleicht. Durfte er doch schon seine Malerei in der Sistina nicht vollenden wie er wollte, sondern mußte auf Befehl des Papstes plötzlich die Gerüste abbrechen.

6.

An seine Bauten schließen sich die wenigen Namen der Künstler an, welche als Schüler oder Gehülfen, nun schon die dritte Generation, Michelangelo umgaben und überlebten.

Beim Palast Farnese ging ihm Guglielmo della Porta zur Hand. Michelangelo ließ den Hercules darin aufstellen, der heute als der Farnesische in Neapel steht und dem damals die Beine

vom Knie bis an die Knöchel fehlten. Della Porta ersetzte sie. Michelangelo war so zufrieden damit, daß er, als die ächten alten Beine dann gefunden wurden, diese bei Seite setzen ließ. Goethe sah die Statue noch bevor sie aus Rom nach Neapel geschafft wurde. Als er sie zuerst gesehen, hatte er gemeint, es sei nichts gegen die Restauration einzuwenden; als dann aber die ächten Füße darunter gebracht worden waren, schreibt er, es sei ihm unbegreiflich, wie man die Arbeit della Porta's so lange habe gut finden können. Sicherlich erkannte auch Michelangelo den bedeutenden Unterschied, und was er that beweist, wie große Rücksicht er auf della Porta, vielleicht aus Güte nahm; denn die Superiorität der antiken Arbeit, der sich heute Jeder ohne beleidigt zu sein unterordnen würde, war damals nicht so allgemein anerkannt. Von Michelangelo selbst haben wir nur eine einzige Restauration und diese auch nur deshalb ihm zugeschrieben, weil sie kein anderer gemacht haben kann. Der rechte Arm des sterbenden Fechters, der auf den er sich stützt, eine außerordentliche Arbeit. Alle anderen Restaurationen, wie deren in Rom verschiedene als von Michelangelo herrührend genannt werden, finde ich, den unvollendeten Arm des Laocoon etwa noch ausgenommen, weder verbürgt noch seiner würdig.

Guglielmo della Porta erscheint als eine eitle und mißtrauische Natur. Weil ihm von Michelangelo bei einer anderen Gelegenheit nicht zugestanden wurde, was er beanspruchte, wandte er ihm, dem er vielen Dank schuldig war, den Rücken. Die Sache betraf die Peterskirche. Der Cardinal Farnese wollte Paul dem Dritten ein Denkmal errichten lassen, das della Porta, der inzwischen nach Sebastian del Piombo's Tode auf Michelangelo's Verwendung zum Frate del Piombo ernannt worden war, übertragen ward. Das Werk sollte frei dastehen und zwar unter dem mittleren Bogen der vier Pfeiler, welche die Kuppel tragen, dem besten Platze allerdings in der ganzen Kirche, der einst für Guilio's

Denkmal bestimmt gewesen war. Diese Stelle aber wollte Michelangelo nicht hergeben, sondern verwies das Monument an die innere Seite eines der vier Pfeiler. Della Porta vergab ihm das nicht. Er behauptete, Neid habe Michelangelo zu dieser Aenderung bewogen.

Das Werk selbst, das als eins der vorzüglichsten unter den Grabdenkmälern der Päpste dasteht, zeigt, wie langsam in Rom, trotz des vollständigen Umschwunges in der religiösen Frage und trotz der neuen auf das Decente in der Kunst gerichteten Strömung, die veränderte Theorie praktisch durchgeführt wurde. Wir erblicken auf dem Sarkophage eine kolossale Frauengestalt nackt hingelagert wie eine Venus Tizians, und in ihren jugendlichen Formen so gründlich im Widerspruch zu der heiligen Stätte, die sie schmücken soll, daß Aretin hier zum zweiten Male die Verschämtheit heidnischer Bildhauer hätte preisen können. Die Anordnung des Grabmales entspricht der in der Capelle von San Lorenzo. Wie dort auch hier zwei Gestalten nach zwei Seiten hin auf den sanft abgleitenden Deckelflächen des Sarkophages liegend, und zwischen ihnen, in einer Nische der Wand dahinter, die sitzende Statue des Papstes. Beide Gestalten sind weiblich. Die eine, eine alte in Gewänder gehüllte Frau, die Mutter des Papstes, die andere, schon genannte, die schöne Guilia Farnese, ich weiß nicht ob die Schwester Pauls, deren Reizen er freilich genug verdankte, um sie so in ihrer ganzen Summe eines Stückchens Unsterblichkeit theilhaftig werden zu lassen. Das Haupt ist mit vollen, kunstreich aufgesteckten Flechten umwunden. Als Arbeit steht das Werk weit zurück hinter denen Michelangelo's. Der Marmor ist glatt und unlebendig, wir denken vor dieser Statue gar nicht daran, daß jede Fläche und Linie der Natur abgesehen sei, als Decoration aber steht sie sehr hoch. Paul des Dritten Statue ist in Bronze. Auch dieses Grabmal unterlag dem Geschick, mit der Zeit auf die Hälfte reducirt zu werden, denn als es im Laufe des 17. Jahrhunderts seinen

jetzigen Platz erhielt, wurden zwei andere Figuren, welche dazu gehörten, fortgelassen und in den Palast Farnese gebracht, wo sie noch stehen.

Michelangelo's Nachfolger haben, der Fläche nach die bedeckt worden ist, umfangreichere Werke geschaffen als ihm selbst jemals übertragen worden sind. So Vignola, der die Porta del Popolo nach seinen Zeichnungen baute, gleichfalls den St. Peter fortführen half und an der Vollendung des Capitols thätig war. So Vasari, dem Michelangelo damals in Rom Arbeit schaffte und der in Florenz eine ungemeine Thätigkeit entfaltete. So Ammanati, der den kolossalen Neptun auf die Piazza in Florenz gestellt hat: lauter geschickte Leute in ihrem Fache, die kühn, rasch und mit bedeutender Gesammtwirkung zu schaffen wußten. Der einzige wahre Künstler aber unter denen, welche Michelangelo in diesen Zeiten nahe standen, ist Daniele da Volterra, dessen Kreuzabnahme in Trinità dei Monti als die ausgezeichnetste Composition zu nennen ist, welche nach dem jüngsten Gericht in Rom zur Entstehung kam. So vortrefflich erscheint sie, daß die Behauptung, eine Zeichnung Michelangelo's bilde die Grundlage des Gemäldes, obgleich sie von Vasari selbst mehr als eine Vermuthung ausgesprochen wurde, fast wie eine Wahrheit weiter erzählt und ohne Weiteres dafür genommen zu werden pflegt. Auch ich muß gestehen, Alles würde auf Michelangelo's Hand hindeuten, deren hülfreiches Eingreifen in solchen Fällen etwas gewöhnliches war, bewiesen nicht andere Werke da Volterra's, daß es dieser Hülfe doch nicht bedurft zu haben braucht. Er war ein Künstler ersten Ranges. Die in derselben Kirche der ebengenannten gegenüberliegende Capelle hat er gleichfalls ausgemalt. Einen Kindermord haben wir hier, dessen Figuren wir dann gleichfalls auf Michelangelo's Rechnung setzen müßten; und es erschiene doch als eine Ungerechtigkeit, der ähnlichen Auffassung und der bedeutenden Kunst wegen, die diese Gemälde auszeichnen, sie demjenigen zu nehmen der ihr Urheber ist.

Daniele da Volterra's Laufbahn gleicht der della Porta's. Wie dieser arbeitete er unter Perin del Vaga, ward durch del Piombo und Michelangelo den Farnese's empfohlen und beim Bau des Farnesischen Palastes verwandt. 1547 nach del Vaga's Tode kam er durch Michelangelo in den Vatican. Es waren die Zeiten, wo Michelangelo, wie Goethe oder Humboldt in ihrem Alter, eine ausgebreitete Protection ausübte, die sich auf Alles erstreckte was arbeiten wollte und Talent besaß. Die ganze Bildung dieser jüngeren Leute beruhte auf Michelangelo. Man machte ihm nicht mehr Opposition, sondern setzte sein Urtheil als den Ausschlag gebend stillschweigend voraus von Anfang an. Er hatte keine Nebenbuhler mehr. Er war der Mann der überall zu Rathe gezogen ward; es gehörte dazu, daß wo etwas unternommen wurde: Gemälde, Denkmäler, Kirchen oder Paläste, man seine Meinung verlangte. Er sollte nur einen Blick auf die Entwürfe werfen und sagen daß sie geeignet seien. Und dieser Ruhm nahm in solchem Maße zu, daß wenn Vasari von Raphael sagte, er sei wie ein Fürst zum Vatican gegangen mit dem Gefolg all der Künstler die sich ihm unterordneten, Michelangelo in seinem Alter wie ein Papst dasteht, dessen Segen hinreichte um die größten Werke entstehen zu lassen.

Auch seine Einsilbigkeit, sein Hang zur Einsamkeit, seine melancholische Weltanschauung, waren jetzt natürliche Dinge geworden, die man als einen Theil seines seltsamen Wesens nun lange Jahre kannte und respectirte. Das seltsame Gemisch von Härte und weichherziger Liebenswürdigkeit verletzte nicht mehr. Man wußte zu gut, daß an die innerste Güte seines Herzens niemals vergeblich appellirt wurde. Der Briefwechsel mit seinem Neffen Lionardo zeigt das recht. So streng er sich meistens ausspricht, wahrscheinlich weil er es für nothwendig hielt, so kann er sich doch nicht immer überwinden und das natürliche Wohlwollen bricht durch. Er beschenkt ihn, hat ein Auge auf sein Wohlergehen und

denkt an die alten florentiner Freunde. Daß Alles was er in Rom erarbeitete zuletzt der Familie in Florenz zufiel, verstand sich ja von selber.

Wo sein Haus in Rom stand, war lange Zeit nicht auszumachen. Am Marcello dei Corvi wohnte er, das war verbürgt, und der Marcello dei Corvi mit seinen meistens alten Häusern ließ sich wohl auffinden, keines aber paßte auf Michelangelo. Kürzlich erst ist das Räthsel gelöst worden. Ein Contract zwischen Lionardo Buonarroti und Daniele da Volterra hat sich gefunden, in welchem dem letzteren nach Michelangelo's Tode das Haus vermiethet wird. Hier nun ist die Lage genau festgestellt und wir ersehen, daß nicht einmal mehr der Boden existirt wo es gestanden hat. Da, wo heute das Forum Trajanum wie ein ungeheurer aufgedeckter Keller mit seinem antiken Pflaster, auf dem die Reihen der tief abgebrochenen kolossalen Granitsäulen stehen, eine weite freie Fläche bildet, in deren Mitte die Alles überbietende Säule des Trajan sich erhebt, war bis in's vorige Jahrhundert nur der nächste Raum um diese Säule ausgegraben und der Platz bis an sie heran mit Häusern bedeckt. Neben ihr, nach dem Marcello dei Corvi zu, der damals häuserreicher war, gegenüber der zu jener Zeit unvollendet dastehenden Kirche Santa Maria di Loreto, der heute eine hohe Kuppel aufgesetzt worden ist, stand Michelangelo's Haus.

Der Beschreibung des Contractes entsprechen alte Ansichten, die sich in Abbildungen römischer Plätze und Straßen aus dem 16. und 17 Jahrhundert erhalten haben. Das Haus war ein Complex von Häusern. Ein Thurm bildete die Hauptmasse, daran schlossen sich Ställe für die Pferde, und zwei kleine Häuser, von denen eines bei Michelangelo's Tode der Puzzolangräber Pierluigi Gaita, das andere Aquina, die Witwe des Maurers Antonio, inne hatte, beide, wie es scheint, ohne Zins dafür zu zahlen. Ein Garten gehörte dazu, der an die Gärten der Nachbarn stieß; Lorbeerbäume darin, so dicht stehend, daß Daniele da Volterra sie

mußte aushauen lassen weil sie den anderen Bäumen das Licht nahmen.

Den Zustand der Hausthür nach der Straße hin beschreibt Michelangelo in ein paar humoristischen Versen, denen zufolge die Römer die Erlaubniß, die öffentliche Straße zu jedem Zwecke zu benutzen, hier besonders ausgebeutet zu haben scheinen.

In seinem Haushalt ging es sehr einfach zu. Als Factotum stand sein Diener Urbino da, der verheirathet war und durch ihn allerlei Einträgliches zugewandt erhielt. Ein Steinmetz seines Handwerkes, arbeitete er mit an dem Denkmal Giulio's in San Pietro in Vincula, über dessen damalige letzte Vollendung noch Briefe und Rechnungen existiren. Neben ihm hielt Michelangelo eine Magd. Auch hier haben wir noch einen der Contracte, durch den er Vincenzia, die Tochter eines Kleinkrämers am Marcello dei Corvi, Michele mit Namen, seines Nachbars also, in's Haus erhielt, unter der in Rom damals üblichen Bedingung, daß sie wenn sie sich vier Jahre lang untadelhaft geführt, gut ausgestattet und verheirathet werden würde. Michelangelo aß allein zu Mittag und lebte sehr mäßig. Wenn er malte genügte ihm oft ein wenig Brot und Wein für den langen Tag. Ja, so fleißig war er zu Zeiten, daß er diese geringe Speise ohne mit der Arbeit innezuhalten zu sich nahm. Immer aber hatte er junge Leute im Hause die bei ihm arbeiteten. Ascanio Condivi war einer dieser Begünstigten. Dieser erzählt, wie von einem berühmten Arzte jener Zeit, Realdo Colombo, der mit Michelangelo sehr befreundet war, ihm einmal als besondere Seltenheit die Leiche eines jungen Mohren geschenkt worden sei, die in seine, Condivi's, abgelegene Wohnung geschafft und dort anatomisch zergliedert ward, wobei ihm Michelangelo viel Geheimnisse gezeigt habe. Anatomie blieb seine Leidenschaft. Auch Thiere jeder Art zerlegte er. Er wollte seine so gewonnenen Ansichten in einem Buche niederlegen, wie da Vinci und Dürer gethan, dessen Schriften er kannte ohne sie sonderlich hoch zu stellen,

unterließ es dann aber, weil ihm bei zunehmendem Alter nicht nur das Schreiben beschwerlich wurde, sondern auch das Seciren körperlich schlecht bekam, so daß er es aufgeben mußte.

Das hohe Alter gleicht auch darin der Kindheit, daß es den Menschen zu Jedermann leichter in ein Verhältniß treten läß. Ein Kind sagt jedem guten Tag und bietet den Mund leicht um sich küssen zu lassen. Allein diese Vertraulichkeit bildet keine Verbindungen. Jemehr dann Jahre kommen, um so wichtiger wird, wem man begegnet und wem man sich hingiebt; über eine gewisse Grenze hinaus aber beginnt jener erste Zustand wiederzukehren. Ein Greis darf unbefangener auftreten, die Welt knüpft leichter mit ihm an und berücksichtigt seine Launen. Allein es mangelt die Gegenseitigkeit diesen Begegnungen. Er nimmt nichts mehr geistig an von denen die ihn umgeben, er bleibt derselbe in seinen Gedanken. Es ist gleichgültig für die Erkenntniß seines Geistes, die genau zu kennen mit denen er verkehrt. Und so bei Michelangelo. Es würde nicht der Mühe lohnen, aufzuspüren, wer ihm in diesen letzten Zeiten besonders nahe gestanden. Wir haben eine Reihe Namen, alles Leute von denen übrigens wenig mehr zu finden ist. Er wurde viel gefragt und hat viel Antworten gegeben, aber es ist fast gleichgültig, zu wissen um was es sich handelte.

Wie nahe Vasari Michelangelo gestanden hat, ist schwer zu bestimmen. Sie wechselten Briefe miteinander und die Sprache darin ist oft eine vertrauliche. Michelangelo dankt ihm für seine Lebensbeschreibung mit einem schmeichelhaften Sonett, aber es ist kaum anzunehmen, daß er die oft unfeine, aufdrängerische und tactlose Natur des Mannes nicht durchschaut und daß er Vasari größere Freundschaft gezeigt habe als ihr Verkehr nothwendig machte. Vasari besaß bei Weitem mehr Geschäftsroutine als die anderen jüngeren Künstler damals, arbeitete aber auch am flüchtigsten. Er war öffentlich stolz darauf, rasch fertig zu werden. Als Architekt steht er am vortheilhaftesten da. Er hatte den Blick

für die Anforderungen einer bestimmten Localität, der Michelangelo so sehr auszeichnete. Er wußte sich, gleich ihm, in technischen Verlegenheiten rasch und überraschend zu helfen. Er decorirte mit Geschmack und nicht kleinlich. Und selbst sein Fehler, ohne Rücksicht auf Sculptur oft mehr absonderlich als schön zu erscheinen, läßt sich auf eine Eigenheit Michelangelo's zurückführen, die besonders bei dessen letzten Entwürfen zu Tage tritt. Das aber sei hier gesagt, daß das bizarre, schnörkelhafte, kolossale Ineinanderbringen aller Formen, das im 17. Jahrhundert in Rom einriß und sich zuletzt als Hauptelement des sogenannten Jesuitenstyles breit machte, mit Michelangelo nichts zu schaffen hat. Was Michelangelo in dieser Beziehung zur Last gelegt wird, beruht auf Unkenntniß. Vieles wird ihm zugeschrieben, das völlig ohne ihn zur Entstehung kam. In Betreff der Porta Pia in Rom, bei der seine Zeichnung zu Grunde liegt und die aber nach seinem Tode erst vollendet wurde, haben wir nicht die geringste Garantie, daß er sie so gewollt wie sie dasteht. Die Kuppel des St. Peter muß betrachtet werden, da steckt sein Ruhm. Alles Uebrige ohne Ausnahme ist entweder unvollendet geblieben, oder, wo es nach seinen Plänen zur Ausführung kam, mit Veränderungen bedacht worden, durch die es aufhört zur Beurtheilung Michelangelo's als Architekten den richtigen Maßstab zu liefern.

Derjenige der ihm unter den jungen Leuten welche sein Haus besuchten am liebsten war, scheint Tommaso dei Cavalieri gewesen zu sein, dem die Vollendung der capitolinischen Bauten nach seinem Tode zufiel. Cavalieri war jung, reich, von edler Geburt und großer Schönheit. Er, sagt Vasari, habe Alles von Michelangelo erbitten können. Für ihn zeichnete er das Blatt mit den beiden Köpfen der Cleopatra, prachtvolle Gesichter von Römerinnen mit originell gewundenen Haarflechten. Die Blätter sind in den Ufficien und in photographischer Nachbildung verbreitet. Ferner für ihn den Raub des Ganymed, den ein Adler in die Lüfte hebt während

sein Hirtenhund jämmerlich nachheulend unten zurückbleibt. Giulio Clovio führte das Blatt dann in Miniatur für Cavalieri aus. Die Composition ist übrigens durchaus als Basrelief gedacht, und wie reizend sie so aufgefaßt wirkt, zeigte mir eine moderne Arbeit in der Akademie von San Luca in Rom, von der man mir nicht sagen konnte wer ihr Urheber sei. Auch eine seltsame figurenreiche Zeichnung, ein Kinderbacchanal, dessen Mitte eine Schaar nackter Kinder einnimmt, die einen abgezogenen Eber zu einem Kessel schleppen unter welchem andere Feuer angezündet haben, erhielt Cavalieri. Dieser junge Römer soll von der besten Erziehung und solcher Anmuth gewesen sein, daß Varchi, der florentinische Stadtliterat und Hofgelehrte jener Tage, in der Vorlesung die er in der florentiner Akademie über eins von Michelangelo's Sonetten hielt, ihn aus eigener Erfahrung für den liebenswürdigsten Jüngling erklärt den er jemals kennen gelernt habe. Dann theilt er die Verse mit, die Michelangelo an Cavalieri gerichtet hatte und deren Inhalt die schönste Schmeichelei ist, welche der Jugend vom Alter gemacht werden kann. Durch ihn, sagt er darin, fühle er sich von all der Frische und Gluth und Hoffnung neu durchströmt, die ihm vor Zeiten seine eigene Jugend gegeben.[57]

Ich sehe sanftes Licht mit deinen Blicken,
Mit meinen eignen Augen bin ich blind,
Mit dir im gleichen Schritte wandelnd, sind
Leicht mir die Lasten die mich sonst erdrücken.

Von deinen Schwingen mit emporgetragen
Flieg' ich mit dir hinauf zum Himmel ewig;
Wie du es willst: kühn oder zitternd leb' ich,
Kalt in der Sonne, warm in Wintertagen.

In deinem Willen ruht allein der meine,
Dein Herz, wo die Gedanken mir entstehn,
Dein Geist, in dem der Worte Quell sich findet:

So kommt's daß ich dem Monde gleich erscheine,
Den wir soweit am Himmel nur ersehn
Als ihn der Sonne Feuerstrahl entzündet.

Um dieses Gedicht ganz zu verstehen, müssen wir daran denken, was schon zu Anfang dieses Buches erwähnt worden ist, wie ganz anders der Uebergang von den jüngeren zu den reiferen Jahren im Süden sich gestaltet. Der Geist entwickelt sich dort rascher und glänzender. Wie wir bei Plato den jugendlichen Alcibiades als Liebling des Sokrates unter den gereiften Männern sitzen und mit ihnen ernstlich philosophiren sehen, so erblicken wir in Rom damals weltliche und geistliche Fürsten und Edelleute als Knaben beinahe schon in vollem Ansehen. So war Leo der Zehnte einst blutjung als selbständiger Cardinal dort aufgetreten, so Ippolito später, und jetzt Farnese; so Pico di Mirandula einst und Raphael selbst, blutjung und alles entzückend. Dieser leuchtende Glanz früher Blüthe muß Cavalieri eigen gewesen sein, und ich möchte noch ein anderes Sonett auf ihn beziehen, das den Inhalt des vorigen weiter ausspinnt.

Eh Alles war, erschuf Gott aus dem Nichts
Die Zeit, zertheilte sie und gab dem einen
Der Theile Sonnenglanz, ihn zu bescheinen,
Dem andern nur den Schein des Mondenlichts.

Und Zufall, Schicksal, Glück: mit einem Schlag
Entsprangen nun aus beiden, und gegeben
Ward mir, in trüber Dämmrung hinzuleben,
Seit ich zuerst in meiner Wiege lag.

Bekämpfend meine eigene Natur
(Denn wo mehr Nacht ist, muß mehr Blindheit walten)
Steh' gramvoll ich bei meinen dunklen Werken.

Und das allein bleibt mir als Tröstung nur:
Durch meine Kraft die Sonne zu verstärken
Die du bei der Geburt für dich erhalten.

Colui che fece, e nòn di cosa alcuna,
Il tempo che non era anzi a nessuno,
In due 'l divise, e diè 'l sol alto all' uno',
All' altro, assai più bassa, diè la luna.

Onde 'l caso, la sorte, e la fortuna
In un momento nacquer di ciascuno,
Ed a me destinaro il tempo bruno
Dal dì che prima io giacqui entro la cuna.

E come quel che contraffo me stesso,
S'ove è più notte più buio esser suole,
Del mio oscuro operar m'affliggo, e lagno.

Pur mi consola assai l'esser concesso,
Far chiaro di mia scura notte el sole
Ch'a voi fu dato al nascer per compagno.

Wie schön und befriedigend wieder der Schluß. Alle Gedichte Michelangelo's, auch wo sie die herbsten Gedanken ausdrücken, schließen versöhnend ab.

Von Cavalieri hat Michelangelo ein lebensgroßes Portrait gezeichnet, das einzige neben dem Vittoria Colonna's das er überhaupt gearbeitet haben soll, doch mögen sich wohl noch andere finden.

Einer von denen, welche Michelangelo lange Jahre hindurch am nächsten standen, war Luigi del Riccio, von dem bereits gesprochen worden ist. Dieser Riccio, sein Freund Gianotti, ein verbannter Florentiner, nicht gerade berühmt, aber doch bekannt durch Schriften aller Art, politischen, philosophischen, poetischen Inhalts, wie damals geschriftstellert zu werden pflegte, und um sie eine Anzahl anderer Männer fanden in Michelangelo ein natürliches Centrum ihrer geistigen Existenz, während er an ihnen eine verehrungsvolle, andächtige Gemeinde hatte. Für diesen Kreis sind viele seiner Gedichte geschrieben worden, wie allerlei Bemerkungen andeuten, mit denen versehen er sie Riccio oder Gianotti zu senden pflegte. Da steht unter einem Sonett oder Madrigale: zum

Dank für die geschenkten Früchte, oder die Käse, oder die eingesalzenen Schwämme, oder den Wein; oder auch die Bitte, den Versen die mangelnde Feile nachträglich zu geben. So lautet die Nachschrift eines Madrigales: ‚Dies ist für die Forellen; das Sonett, das ich ankündigte, wird dann nur für den Pfeffer dazu sein, weil es weniger werth ist, aber es will in diesen Tagen nicht recht fort mit dem Schreiben. Gedenkt meiner;‘ oder als Unterschrift eines Sonetts: ‚Alte Geschichten, gut fürs Feuer, ohne Zeugen zu lesen‘ oder unter einem andern: ‚Dies für die Bohnen, dies andere für die Oliven wenn es so viel werth ist‘, oder wo das Sonett ein aus der Bildhauerei genommenes Gleichniß ausführt: ‚Bildhauerarbeit‘, oder, hier aber als Zusatz zu einem für Vittoria Colonna gedichteten Madrigale: ‚Für himmlische Dinge bedarf es himmlischer Farbe‘ (Delle cose divine sene parla in campo azurro), wahrscheinlich weil es auf bläuliches Papier geschrieben war.

Schon aus dem Verkehr mit Sebastian del Piombo aus dem Anfange der 30er Jahre erwähnte ich musikalische Compositionen der Gedichte Michelangelo's, auch hier wurden diese jetzt in Musik gesetzt und Guasti hat aus den florentiner Papieren einige hübsche darauf bezügliche Billete an Riccio publicirt. Der berühmte Arcadelt, oder wie er hier heißt: Arcadente, componirte Michelangelo's Madrigale. Ein solches Madrigal sehen wir vom Marcello dei Corvi nach den Banchi werden, wo Riccio wohnte, und folgende Zeilen dazu:

‚Messer Luigi, mein lieber Herr, die Composition des Arcadente wird für etwas Vortreffliches angesehen, und da der Componist nicht so sehr euch, als auch mir, der ich ihm die Bestellung gab, mit seiner Arbeit eine Freude machen wollte, so möchte ich nicht undankbar sein und bitte euch, an ein Geschenk für ihn zu denken: ein Stück Tuch etwa, oder Geld, laßt es mich wissen, es kommt mir nicht darauf an, wieviel es ausmacht. Weiter nichts für heute. Meine Empfehlung an euch und Messer Donato (Gianotti) und

an den Himmel und an die Erde. Euer Michelangelo zum andern Male. (Er hatte das dem Blatte beiliegende Sonett nämlich bereits unterzeichnet). Ein anderer Brief stellt dann das Geschenk genauer fest: Michelangelo hat ein Stück Atlas für einen Wamms im Hause, das soll Arcadente empfangen. Leider war von den Compositionen nichts mehr aufzutreiben. Ich habe mir ein Register sämmtlicher Texte Arcadente's auf der Münchner Bibliothek anfertigen lassen, allein keinen von Michelangelo darunter entdeckt.[58]

Zwischen Gianotti auch, Riccio und Michelangelo bewegt sich ein Gespräch, in welchem Michelangelo die erste Rolle zuertheilt ist, und das wir in Gianotti's Schriften lesen. Dante bildet den Ausgang um auf die Politik des Tages zu kommen, die jedoch, der Art und Weise der Zeit gemäß, mehr auf Umwegen besprochen ward. Uns heute berühren diese Ausführungen wenig. Auf Michelangelo's Charakter werfen sie kein neues Licht, allein sie bestätigen das Bild, das wir aus Andern von ihm gewinnen und durften nicht unerwähnt bleiben.

Wiederum zwischen diesen drei Personen spielt ein anderes Drama ab, so eigenthümlich dieses aber, daß es nur von Rom aus, und zwar aus dem Rom jener Tage heraus verständlich erscheint.

Bei Luigi del Riccio lebte ein junger Verwandter im Hause, Cecchino Bracci, der zu jenen Wundern von Liebenswürdigkeit gehörte, von denen vorhin die Rede war. Alle Vorzüge des Körpers und des Geistes vereinigt in einer zu früh geknickten Jugendblüthe, dies oft der Inhalt solcher Erscheinungen. Cecchino Bracci war das Entzücken Riccio's und seiner Freunde, am 8. Februar 1544 starb er, im siebzehnten Lebensjahre, plötzlich. Und so ungemessenen Gram ließ sein Verlust zurück, daß dies Gefühl allen denen die ihn kannten als ein kaum zu überwindendes erschien. Für eine Zeitlang bildete die Verherrlichung seines Andenkens das einzige Thema der Freunde Riccio's, und die Art wie Michelangelo

daran Theil nahm ist sehr eigenthümlich. Wir besitzen achtundvierzig kurze Gedichte von ihm, sämmtlich Grabschriften für Cecchino Bracci, Tag für Tag, wie es scheint, an Riccio gesandt, und oft mit jenen Unterschriften versehen, welche für empfangene freundliche Sendungen Dank sagen. Erst waren nur fünfzehn versprochen worden, bis endlich fast fünfzig daraus wurden. Michelangelo hatte eine Zeichnung des Jünglings gemacht und Riccio verlangte daß er ihm danach ein Denkmal arbeite, darauf aber wollte Michelangelo nicht eingehen. Seine ablehnende Antwort ist in einem Sonette enthalten, worin er sagt, das einzige Denkmal könne darin doch nur bestehen, daß sie alle den armen jungen Todten in ihrem Herzen trügen und sich selbst soviel als möglich nach seinem Beispiele umzuformen trachteten.

Ich wähle eine von diesen Grabschriften aus:

Ob ich einst lebte? Du, unter dem ich liege,
Grabstein, weist es allein. Wer meiner gedenkt, der
Glaubt nur ein Traumbild zu sehn. Denn was der Tod packt,
Schafft er hinweg als sei es niemals gewesen.

7.

Wenn Michelangelo nach den Gemälden der Paolina nichts mehr in Sculptur und Malerei vollendete, so ist das nicht so zu nehmen, als ob er plötzlich mit beiden Künsten gebrochen hätte. Es war ihm viel zu sehr Bedürfniß geworden, zu meißeln und zu zeichnen. In Florenz wird ein Blatt aufbewahrt, das, wie eine unbedenkliche Inschrift bezeugt, von Michelangelo im 87ten Jahre seines Alters gezeichnet wurde. Wir sehen da eine niedergekauerte, uns den Rücken zuwendende weibliche Gestalt mit miniaturhafter Feinheit so scharf beobachtet und zart ausgeführt, daß auch nicht die geringste Verschleierung des Blickes eingetreten sein kann. Die Erzählungen, als habe Michelangelo, in hohen Jahren endlich

erblindet sich zu den Statuen des Vatican hinführen lassen, um sie wenigstens zu betasten, sind Fabeln. Er hat gezeichnet bis seine Hände nicht mehr den Stift zu halten vermochten. Doch trat diese Schwäche spät ein. Seine Handschrift liefert den Beweis dafür, die erst in den letzten Jahren zu zittern begann, aber selbst dann noch die Form der Buchstaben ruhig und vollkommen hinmalt.

Es stand in seiner Werkstatt eine Marmorgruppe: Christus todt im Schooße der Mutter und Joseph von Arimathia daneben, die er um 1545[59] begonnen hatte und langsam für sich fortführte. Es war um in den Mußestunden etwas unter den Händen zu haben. Vasari erzählt, wie er Anfangs der fünfziger Jahre einmal vom Papste einer Zeichnung wegen zu Michelangelo geschickt worden sei und ihn bei dieser Arbeit getroffen habe. Es war finster, Michelangelo jedoch, von dem Vasari an der Art wie er angeklopft hatte erkannt worden war, kommt mit einer Handlaterne herbei um zu sehen, was er wolle. Urbino wird darauf ins obere Stockwerk geschickt, das verlangte Blatt zu holen, Vasari aber versucht während er wartet bei dem beschränkten Lichte etwas von der Gruppe mit den Augen zu erhaschen und betrachtet das Bein des Christus, an dem Michelangelo gerade arbeitete. Kaum aber hat dieser gemerkt wohin Vasari blickt, als er die Laterne fallen läßt, daß sie erlischt und beide im Finstern stehen. Dann ruft er Urbino zu, Licht zu bringen, und indem er mit Vasari den Verschlag verläßt wo die Gruppe stand, sagt er: ‚Ich bin so alt, daß mich der Tod oft am Rocke zupft um mitzukommen, und eines Tages werde ich wie diese Laterne hinfallen und mein bischen Lebenslicht wird auslöschen.‘

Oft mitten in der Nacht wenn er nicht schlafen konnte stand er auf und arbeitete an diesem letzten Werke. Um dabei gutes Licht zu haben und doch nicht dadurch behindert zu sein, hatte er eine Art Kopfbedeckung von Pappe erfunden, auf deren Spitze er eine von Ziegentalg gezogene Kerze anbrachte, die nicht tröpfelte, wie

16*

Wachs gethan hätte, und ihm nicht im Wege stand. Die Gruppe aber ließ er unvollendet weil er einen Riß im Marmor entdeckte. Er wollte sie zusammenschlagen, schenkte sie dann aber einem seiner jungen Leute. Heute ist sie in Florenz unter der Kuppel von Santa Maria del Fiore aufgestellt, mit der Inschrift daß sie Michelangelo's letztes Werk sei. Der Platz ist nicht ungünstig. Die Dämmerung die da herrscht, paßt zu der Gruppe, die nur in den allgemeinen Massen fertig geworden ist.

Unter denen welche in diesen Jahren nach Michelangelo's Zeichnungen malten, ist Marcello Venusti der bedeutendste. Von ihm ließ Cavalieri nach Michelangelo's Skizze die Verkündigung groß in Oel ausführen, die heute noch in der Sacristei des Laterans hängt und ein ausgezeichnetes Gemälde ist. Michelangelo erkennt man aus jeder Linie, und die großartige Auffassung seiner Composition verbunden mit der zartesten Farbe giebt der Tafel etwas Eigenthümliches das sich nicht beschreiben läßt. Vielleicht wenn man sagte: ein antiker griechischer Maler, der die Darstellung eines christlichen Gegenstandes übernommen habe, scheine hier thätig gewesen zu sein.

Marcello Venusti malte das Portrait der Vittoria Colonna. Er copirte unter Michelangelo's Leitung das jüngste Gericht in kleinem Maßstabe, grau in grau; die Tafel ist heute in Neapel. Er malte nach seiner Zeichnung Christus auf dem Oelberge. Soll ich zwischen den Gallerien entscheiden, welche das Original zu besitzen glauben, so scheint mir das der Berliner Sammlung den Vorzug zu verdienen. Und um an letzter Stelle, statt anderer die noch aufzuzählen wären, das reizendste zu erwähnen das überhaupt bei dieser doppelten Autorschaft zu Stande gekommen ist, so sei die Madonna mit dem schlafenden Kinde genannt, ein Gemälde das sich oft und gut wiederholt findet, und eine der lieblichsten Darstellungen. Maria sitzt ganz von vorn mit überschlagenen Knien, den Oberkörper zurückgelehnt und mit zur Seite geneigtem Kopfe

und tief niedergeschlagenen Augen das Kind betrachtend, das über ihren Knien im Schlafe liegt. Den einen Arm hat es lang über sich ausgestreckt um das Köpfchen darauf zu legen, der andere hängt matt über die kleine Brust vorn herunter. Aus dem Hindergrunde, der durch die querdurchlaufende Lehne der Bank, auf der Maria sitzt, völlig abgeschnitten wird, naht von der linken Seite der kleine Johannes und beugt sich mit auf den Mund gelegtem Finger aufmerksam zu dem Kinde über, auf der andern Seite sehen wir den heiligen Joseph, wie er, den Kopf auf die Hand gestützt die gerade am Munde in den vollen Bart hineingreift, in Ruhe das Erwachen des Kindes erwartet. — So deutet jede Figur die bewachende Liebe in anderer Gestalt an.

Seltsam und auf einigen Gemälden fortgelassen, auf dem vorzüglichsten Exemplare jedoch das ich kenne, dem der Gallerie in Gotha, sowie auf Michelangelo's Skizze vorhanden, ist das nach antiker Art über den Kopf des kleinen Johannes geworfene Fell, das ihn fast wie einen kleinen Herkules erscheinen läßt.[60] Maria's Antlitz ist bei Venusti von der unschuldigsten Schönheit. Beim heiligen Joseph könnte man an Michelangelo's eigenes Portrait denken, das aus diesen letzten Tagen mehrfach vorhanden ist, während es aus jüngeren Jahren fehlt. Am bekanntesten, wenn auch am wenigsten vortheilhaft, ist Bonasone's Profil, gerade zu der Zeit gezeichnet und in Kupfer gestochen, wo Michelangelo sein neues Amt am St. Peter antrat. Die über der Nasenwurzel fast knorrig hervortretende Stirn, der eckig gewaltige Schädel, die starken und häufigen Falten um Mund und Augen, so fest gezogen als wären die Muskeln die sie überspannen hart wie die Knochen selber, lassen eine Gesichtsbildung vor uns treten, die, leicht carikirt wie sie hier erscheint, um so deutlicher vielleicht die Natur des Mannes in ihrer außerordentlichen Festigkeit abbildet. Oelgemälde in Rom und Florenz zeigen die Züge weniger hart und die Stirn schöner. Das im Besitz der Galerie des Capitols befindliche

Portrait wird Michelangelo's eigener Hand zugeschrieben. Nicht blos die Stellung des Kopfes rechtfertigt diese Annahme; denn der Ausdruck ist von einer Tiefe, der Blick so ergreifend, die Stirn so schön gemalt, daß Michelangelo allein, möchte man sagen, im Stande gewesen wäre sich so aufzufassen. Dennoch bleibt bedenklich daß Vasari nichts von dieser Arbeit sagt, die er eigentlich nicht unerwähnt hätte lassen können wenn sie von Michelangelo selbst gewesen wäre.

Noch Einer sei genannt der nach Michelangelo arbeitete, ein junger Bildhauer der bei Tribolo lernte und der, wenn er nicht jung gestorben wäre, Vasari's Glauben zufolge Viel erreicht haben würde: Pierino da Vinci, ein Neffe Lionardo da Vinci's, der Sohn seines jüngsten Bruders. Er hat Sachen zu Stande gebracht die man für Werke Michelangelo's hielt, dessen Art den Marmor zu behandeln er sich zu eigen gemacht hatte. So das Basrelief den Grafen Ugolino und seine Söhne darstellend. Vasari erzählt von einer zehn Fuß hohen Gruppe: Simson der einen Philister erschlägt, die da Vinci begonnen hätte, nachdem eine Skizze Michelangelo's die erste Idee dazu geliefert. Doch sagt er weder daß sie von ihm vollendet wurde, noch was überhaupt aus ihr geworden ist. Ebensowenig wissen wir welches Schicksal die Cassete gehabt hat, die Pierino da Vinci nach Michelangelo's Zeichnung für den Herzog Cosimo arbeitete. Er starb jung, schon 1554, erst dreiundzwanzig Jahre alt, wie Vasari schreibt. Doch wird, und mit Recht scheint mir, angenommen daß vielleicht dreiunddreißig gemeint gewesen seien.

Michelangelo's Schüler kann Perino da Vinci doch kaum genannt werden. Michelangelo hat überhaupt keine Schüler gezogen. Er arbeitete allein, oder, wo er Hülfe brauchte, waren ihm Handwerker, einfache Steinmetzen, am bequemsten, die er so geschickt zu benutzen verstand, daß sie zu ihrer eigenen Ueberraschung Werke fertig brachten, die von den Künstlern nicht besser gemeißelt worden wären.

8.

Vasari bemerkt dies letztere bei den Arbeiten am Grabdenkmal, die an Bildhauer und Steinmetzen vertheilt mit dem Schluß der vierziger Jahre wohl vollendet worden sind.

Die Kirche von San Pietro in Vincula, in der das Monument seine Stätte gefunden hat, liegt auf der Höhe des esquilinischen Hügels, mit der Façade nach Westen gewandt. Deshalb ist es gut, sie gegen Abend zu besuchen, wenn das Licht des sinkenden Tages durch die wenigen und unbedeutenden Fenster kräftig in's Innere eindringt. Die antiken Säulen streifend, auf denen das Dach der alten Basilika ruht, trifft die Helligkeit dann das in der Tiefe der Kirche an der nördlichen Wand angebaute Denkmal, aus dem die Statue des Moses hervorspringt. Der Kampf zwischen dem gelblichen Abendglanze und der Dämmerung läßt ihn wie lebendig erscheinen. Er nimmt die Mitte des Denkmals ein. Hoch über ihm, die gestreckte Nische die das Ganze in zwei Hälften theilt, wie eine Brücke durchschneidend, liegt lang hingestreckt die Marmorgestalt Giulio des Zweiten in einem offenen Sarkophage, an dessen Kopfende er sich mit aufgestütztem Kopfe emporlehnt. Aus der Tiefe der Nische, hinter ihm, schimmert eine schlanke Madonna hervor, deren Kind mit einem kleinen Vogel spielt: die Seele des Menschen, die nach dem Tode in die Hände Christi zurückfliegt. Noch vier andere Gestalten trägt das Denkmal: in den Nischen zu beiden Seiten des liegenden Papstes zwei sitzende Figuren, in den Nischen darunter, zur Rechten und Linken des Moses, Leo und Rahel, zwei stehende Frauen, das beschauliche und thätige Leben nach Dante: alle vier nicht von Michelangelo gearbeitet, wie auch die Madonna nicht.[61] Nur der Moses ist von ihm, an dem er vierzig Jahr meißelte, vierzig Jahre der Wüste könnte man sie nennen, und aus dessen todtem Marmor sein Geist so kräftig uns anstrahlt, wie aus den athenischen antiken Statuen

die sonnige Heiterkeit des alten Griechenlands. Wenn der Geist Giulio's jemals die irdischen Dinge wieder berührte, ihm würde nicht scheinen als sei seinem Gedächtnisse zu wenig gethan worden mit diesem Denkmal.

Keiner wird so denken heute, obgleich weder Michelangelo selbst noch der Herzog von Urbino mit dem Werke zufrieden waren, das allerdings, verglichen mit dem was es zuerst hatte werden sollen, klein und ärmlich erscheinen muß, an und für sich aber immer noch genug enthält um zu den großartigsten Denkmälern zu gehören die jemals das Andenken eines Mannes vor Vergessenheit schützten. Je mehr man es betrachtet, um so majestätischer wird es. Und dann, die Kirche wieder verlassend, tritt man aus der Stille drinnen in die Stille draußen, und die Palme am Abhange des Hügels vor uns (eine der wenigen die in Rom aufgekommen sind) theilt die Landschaft: links die langgezogenen, leise überwaldeten Ruinenketten des Palatins, rechts das Capitol, aufragend mit Kirche, Kloster und gethürmten Palästen aus den verworrenen Dächern der Häuser in der Tiefe.

Der Zufall, und vielleicht auch die Mißgunst, die das Grabdenkmal aus der Peterskirche, die um seinetwillen allein neu errichtet ward, an diese Stelle verschlug, zeigt sich nun als eine schöne Fügung des Schicksals. Der Ort ist, mit gewöhnlichem Maßstab gemessen, weniger ehrenvoll, dennoch hätte kein würdigerer, ehrenvollerer in ganz Rom gefunden werden können. Am wenigsten innerhalb der Peterskirche selbst, wo durch den Ueberfluß an Licht von allen Seiten, durch die ungeheure Architektur und die angeklebten, unendlichen Ornamente alles Einzelne gedrückt und fremd erscheint. San Pietro in Vincula aber ist die Kirche, deren Titel Giulio als Cardinal führte. Sie ist unberührter im Innern von modernen Veränderungen als die meisten andern Kirchen. Und um sie her liegt die Stadt noch ziemlich, wie zu den Zeiten wo Giulio lebte, einsam und bedeckt

von Gärten und Ruinen. Und so blieb die Stelle eine Art von Freistatt für sein Gedächtniß, während die Peterskirche innen weder an ihn, noch an Michelangelo, noch an irgend einen der andern Päpste erinnert, deren ausgedehnte Grabmäler an ihren Wänden in langer Reihe aneinanderstoßen.

Sechszehntes Capitel.

1547—1564.

Tod Paul des Dritten. — Giulio der Dritte. Cervini. Caraffa. — Intriguen in Rom. — Krieg gegen Toscana. — Anerbietungen Cosimo's. — Krieg der Spanier gegen Rom. — Flucht nach Spoleto. — Tod Urbino's. — Neue Intriguen. Nanni Bigio. — Pius der Vierte. — Letzte Arbeiten. — Ehrendirector der Malerakademie in Florenz. — Benvenuto Cellini. — Krankheit. — Letzter Wille. — Tod. — Reise des Sarges nach Florenz. — Begräbniß. — Grabmal in Santa Croce.

Abschluß.

Fortentwickelung der Kunst bis auf unsere Tage. Rubens. Cararaggio. Rembrandt. Winckelmann. Carstens, Cornelius.

1.

Die Ernennung zum obersten Architekten der Peterskirche räumte Michelangelo volle Macht ein über Alles was den Bau betraf. Es hatte ihm Niemand dreinzureden. Er konnte anstellen und entlassen wen er für gerathen fand, und die Energie, mit der er hier auftrat, war die formende Kraft gleichsam für die Schicksale die ihn noch erwarteten und denen gegenüber er seine angeborene Festigkeit niemals verläugnete.

Lange bevor Michelangelo starb, wurde sein Tod erwartet. Im Gefühl ihn bald verlieren zu müssen, drängte man sich freundlich an ihn heran und gab nach bei seinen Forderungen. Als er dann aber lebte und lebte und tief in die Achtzig kam und immer den alten Charakter zeigte, wurden Manche, die sich selbst älter werden fühlten und gern da gestanden hätten wo er stand, ungeduldig.

Unter Paul dem Dritten schwiegen diese Ansprüche. Erst unter seinem Nachfolger brach der Sturm los. Wir dürfen annehmen, daß Michelangelo diese Jahre ganz ruhig verlebte und daß das Gewirr des römischen Daseins nur als ein fernes Geräusch in seine Stille drang. Doch war diese Zurückgezogenheit nicht die eines schwachen alten Mannes, der sich absondern muß damit der Rest seines Lebenslichtes nicht zu arg in's Flackern gebracht werde, sondern es war neben dem Bedürfniß der Einsamkeit das er stets hegte, das Gefühl, wie weit sein Geist von den Meuschen getrennt sei, das ihn so auf sich selber zu beschränken zwang.

Wäre er im mindesten weltlich gesinnt gewesen, er hätte anders damals als Raphael vor Zeiten in einem Palaste wohnen

und mit einem Gefolge von Künstlern umhergehen können. Er hätte Arbeiten, ohne sie zu berühren, als die seinigen entstehen lassen und theuer verkaufen können. Was jeder Bildhauer heute als das sich von selbst Verstehende betrachtet, hat Michelangelo niemals gethan. Und in Rom ging es glänzender zu damals als je unter den Medici. Die Farnese's haben noch ihren Ehrgeiz daran gesetzt, die Lücke, welche die Medici gelassen, auszufüllen. Künstler und Literaten fanden im Cardinal Farnese einen verständigen Beschützer. Niemals war in Rom so viel gebaut, gemalt und gemeißelt worden. Trotz Jesuiten und Inquisition herrschte in religiösen Dingen scheinbar die alte Unbefangenheit, eine Frucht der dem Herzen des Papstes innewohnenden Gleichgültigkeit. Er war nicht im Stande, in der Religion mehr als ein den Päpsten besonders zuertheiltes Staatsmittel zur Erreichung politischer Zwecke zu sehen. All die Heftigkeit, mit der der Cardinal gegen die Ketzer wüthen wollte, entsprang dieser Quelle. Keine Spur wirklicher Frömmigkeit oder auch nur frömmelnder Regung dabei im Spiel. Ketzer waren eine Art politischer Verbrecher der schlimmsten Art. Wenn Busini 1548 als Postscriptum eines seiner Briefe an Varchi schreibt: ‚hier in Rom werden tüchtig Lutheraner eingesteckt', so hat das denselben Sinn, als wäre 300 Jahre später aus Petersburg geschrieben: ‚hier werden viel Revolutionäre eingezogen.' Denn daß man in Rom damals Tortur anwandte und Feuertod folgen ließ, war so wenig eine neu erfundene Grausamkeit, wie in Rußland die Knute, sondern das Gewöhnliche bei der Criminaljustiz, nur daß der Religion wegen das Feuer gewählt wurde, da die Leute sonst erdrosselt, vergiftet oder geköpft zu werden pflegten.

Der erneute Härte gegen die lutherischen Umtriebe in den letzten Jahren Paul des Dritten war eine Folge seiner unglücklichen Politik dem Kaiser gegenüber, der nach dem gleichzeitigen Abgehen Franz des Ersten und Heinrich des Achten von England keinen Fürsten von geistiger Bedeutung sich in Europa mehr gegenüber

sah und Rom so völlig in Händen hatte, daß nur die Verblendung des ungeheueren Ehrgeizes, der die Farnese's erfüllte, dies verkennen konnte. Zum Feldzuge in Deutschland mußte der Papst ein Hülfscorps und Gelder bewilligen. Ausgesprochene Ursache des Krieges war die die Weigerung der Protestanten, das in Trient angesagte Concil zu beschicken. Nach der Niederlage des Landgrafen von Hessen aber wird den Farnese's bange. Niemals trat das gleichartige Interesse der Lutheraner und des Papstes dem Kaiser gegenüber so deutlich zu Tage. Paul will nicht, daß Karl Herr von ganz Deutschland werde, und zieht plötzlich Geld und Truppen zurück. Karl jedoch, ohne sich daran zu kehren, überschreitet die Elbe und schlägt die Deutschen. Jetzt zwischen Rom und Frankreich schleunige Unterhandlungen. Der Papst trachtet nach der Lombardei für seinen Sohn Pierluigi; Genua und die Flotte im Hafen soll dem Kaiser durch einen Handstreich genommen werden. Die Verschwörung aber mißlingt und Pierluigi verliert das Leben. Der Kaiser begnügt sich damit, den Papst scharf zu beobachten. Paul hatte das Concil in Bologna angesagt, Karl dagegen mit den Deutschen eine Uebereinkunft geschlossen, durch die sie als die Unterlegenen sich immer noch gut genug gestellt sahen. Er erkannte, daß es unmöglich sei die alten Zustände mit Gewalt zurückzuführen, acceptirte deshalb die Lage der Dinge im Allgemeinen und nahm nur eine Reihe von Vortheilen für sich in Anspruch, welche für die Lutheraner mehr unbequem als drückend waren.

Daß in Italien unter diesen Umständen gegen die Lutheraner heftiger vorgegangen werden mußte, war natürlich. Auf die Beschickung des Concils, zu der man sie kurz vorher noch hatte zwingen wollen, verzichteten nun die Katholiken zuerst. Sie könnten nicht mit den Ketzern zusammen über religiöse Dinge verhandeln. In Deutschland nahm die Heftigkeit der Theologen gegen Rom zu. Luther war todt. Vergerio, jetzt deutscher Universitätslehrer, schrieb

mit italienischer Heftigkeit gegen die Zustände von denen er sich losgemacht und die er von Grund aus kannte; mit einer Gluth spricht er, daß seine Schriften, die italienisch geschrieben nach Italien eingeschleppt wurden, an Luther erinnern. Immer schärfere größere Vorsicht mußte dem von Rom aus entgegengesetzt werden, und wurde nun eingehauen wo man sonst nur flache Hiebe vertheilte.[62]

Michelangelo hatte nichts zu thun mit den Lutheranern, ihn also betraf nicht was gegen sie geschah. Aber der im Allgemeinen beängstigende Zustand machte sich ihm auf andere Weise empfindlich. Ein vom 22. October 47 datirter Brief an seinen Neffen[63] läßt einen Blick in die Zustände unter Cosimo thun, dessen erste Anerbietungen damals bereits abschläglich von Michelangelo beantwortet waren. Der Herzog scheint diese Entschuldigungen nicht gut aufgenommen zu haben. Er hatte nicht blos in Florenz, sondern durch ganz Italien Spione, um seine Unterthanen auch im Auslande zu beobachten. Und so war Lionardo damals in der Lage, den Oheim vor schlechtem Umgange warnen zu müssen.

‚Es ist mir lieb, Lionardo, antwortet Michelangelo, daß du mich auf die Verbannungsgesetze aufmerksam gemacht hast, denn wenn ich mich bis heute in Acht genommen habe, mit den Verbannten zu sprechen und in Verkehr zu stehen, so werde ich mich künftig noch mehr davor hüten. Was das anlangt, daß ich im Hause der Strozzi krank gelegen hätte (diese vor drei Jahren geschehene Sache wurde also jetzt gegen ihn hervorgesucht), so fasse ich das so auf, daß ich nicht in ihrem Hause, sondern in der Wohnung Luigi del Riccio's lag, meines genauen Freundes, da mir seit dem Tode des Bartolomeo Angelini kein Mensch besser und treuer meine Geschäfte besorgt hätte, und nach seinem Tode habe ich, wie mir ganz Rom bezeugen kann, mit dem Hause nichts mehr zu thun gehabt. Wie ich hier lebe, weiß Jedermann; ich bin immer allein und einsam und spreche mit Niemandem und am wenigsten mit Florentinern; wenn ich auf der Straße gegrüßt

werde freilich, gebe ich einen freundlichen Gruß freundlich zurück und gehe meines Weges, aber wenn ich wüßte, welches die Verbannten sind auf die es ankommt, so würde ich sogar diesen keine Antwort geben. In Zukunft werde ich mich wohl in Acht nehmen, besonders da ich so viel andere Dinge im Kopfe habe, daß ich kaum das Leben dabei behalte.'

Der Brief war, scheint es, danach eingerichtet, in Florenz vorgelesen zu werden. Michelangelo wußte recht gut, bei wem er krank im Hause gelegen und was er dem Könige von Frankreich durch Strozzi hatte sagen lassen. Als Ruberto Strozzi im Frühjahr 46 in Rom war, wäre es doch ein Wunder gewesen wenn er Michelangelo nicht aufgesucht hätte. Die Strozzi's blieben immer in Verbindung mit Rom und den dortigen Florentinern. Durch sie wurde in späteren Jahren die Bestellung der bronzenen Reiterstatue für Heinrich den Zweiten von Frankreich bei Michelangelo vermittelt. Ruberto kam selbst um mit ihm darüber zu berathen, worauf die Arbeit Daniele da Volterra übertragen ward, der auch das Pferd dazu gegossen hat, das letzte bedeutende Werk dieser Art das unter Michelangelo's Leitung in Angriff genommen wurde. In Florenz aber mußten solche Verbindungen geläugnet werden, weil sie der Familie hätten schädlich sein können. Wie viel erträglicher muß in Rom doch immer das Leben gewesen sein, wo die Gefahr, Leben und Freiheit zu verlieren, durch die vielfache Protection der Mächtigen aufgehoben wurde, während in Florenz ein einziger unbeugsamer Polizeityrann sein Netz ausgespannt hielt, und keinen wieder losließ der sich einmal in seine Maschen verirrt hatte.

2.

Im Herbst 1549 starb Paul der Dritte.

Michelangelo hatte im Frühjahr eine schwere Krankheit durchzumachen. Er litt an Steinbeschwerden. Die Nächte lag er stöhnend

da und konnte keinen Schlaf finden; die Aerzte geben ihm die beste Hoffnung, er aber bringt sein hohes Alter und die quälenden Schmerzen dagegen in Anschlag und glaubt, daß es mit ihm zur Neige gehe. Die Bäder von Viterbo seien ihm verordnet, schreibt er,[64] aber es sei im März, und vor Anfang Mai könne man nicht dahin gehen. Vielleicht brächte die Zeit Linderung. Lionardo möge Francesco bitten, für ihn zu beten. Uebrigens, fügt er hinzu, was ihn selbst körperlich anlange, so sei er noch wie er vor dreißig Jahren gewesen. Die Krankheit hätte ihre Ursachen darin, daß er sich nicht geschont und sein Leben zu gering geachtet habe. Ginge es schlechter mit ihm, so werde er ihn benachrichtigen, damit er käme und seine letzte Verfügung in Empfang nähme, ohne eine solche Aufforderung solle er aber nicht kommen.

Im Sommer war die Krankheit endlich gewichen. Er trank ein 40 Miglien weit von Rom hergebrachtes Wasser, das ihm gut that, mußte alle Speisen damit kochen lassen und seine ganze Lebensweise ändern.[65] Es scheint, daß nur eine schmerzhafte Unbequemlichkeit als Rest des Leidens blieb und daß er sich seinem neuen Amte mit Eifer hingab. Der Papst hatte den durch den Verlust von Piacenza auch für ihn herbeigeführten Nachtheil, da die Hälfte seiner Pension auf die Einkünfte der dort über den Po führenden Fähre eingeschrieben war, durch eine Cancelleria in Rimini vergütet, welche ebenfalls 600 Scudi einbrachte. Er stand gut mit Paul dem Dritten. Wenn Lionardo Wein sandte, bekam der Papst seine Anzahl Flaschen davon zum Geschenk.[66] Und so konnte es nicht anders sein, als daß ihm der Verlust Farnese's zu Herzen ging.

‚Lionardo, schreibt er seinem Neffen im November 49, es ist wahr, der Tod des Papstes hat mir sehr leid gethan und großen Nachtheil gebracht, denn ich stand mich gut bei Seiner Heiligkeit und hoffte mich noch zu verbessern: Gott hat es gewollt, man muß sich in seinen Willen fügen. Der Papst hat einen schönen Tod gehabt, er war bei Besinnung bis zum letzten Worte, Gott nehme seine

Seele barmherzig auf. Weiter ist darüber nichts zu schreiben. Bei euch, glaube ich, steht es gut. — Was mein Befinden anlangt, so geht es mit meinem Uebel, so gut es gehen kann; wenn ich andere Leute meines Alters ansehe, darf ich mich für meinen Theil nicht beklagen. Hier erwarten wir von Stunde zu Stunde den neuen Papst. Gott weiß, was der Christenheit noth thut.'[67]

Farnese war über 80 Jahre alt geworden. Seine letzte Krankheit entstand aus der Wuth, mit der ihn das Verfahren der Seinigen erfüllte, die sich hinter seinem Rücken wegen der Rückerwerbung von Parma und Piacenza mit dem Kaiser in Unterhandlungen eingelassen hatten.

Ganze Systeme erschienen in den Männern personificirt, welche damals zur höchsten Würde gelangen konnten.

Alle Blicke richteten sich auf den Cardinal Polo. Für ihn war der Kaiser, der eine milde und versöhnliche Natur verlangte. Contarini würde an seiner Stelle gestanden haben wenn er noch gelebt hätte. Polo war noch jung und hätte vielleicht Geschmeidigkeit genug besessen, seine vermittelnden Ideen nach beiden Seiten geltend zu machen. Ihn begünstigte auch der Cardinal Farnese, der ganz zum Kaiser übergegangen war, in der Ueberzeugung, die Interessen seiner Familie so doch am sichersten gefördert zu sehen. Gegen Polo trat Caraffa auf und nannte ihn einen Lutheraner. Doch wäre er trotz Allem gewählt worden, hätte sich die einzige Stimme um die es sich handelte und die bereits zugesagt war, nicht im letzten Momente abgewandt.

Polo und dem Kaiser und Farnese gegenüber stand die französische Partei, geführt von den Cardinälen Salviati und Ridolfi, hinter denen Caterina von Medici und die Strozzi arbeiteten. Es war vorauszusehen was geschehen würde, wenn einer von diesen Beiden, die sich für die ächtesten Erben des alten Lorenzo Medici hielten, den päpstlichen Stuhl bestieg. Auf der Stelle französische Truppen unter den Strozzi's mit den Päpstlichen vereinigt auf

dem Marsche gegen Toscana. Was Salviati sowohl als Ridolfi eine Zeitlang unmöglich machte, war, daß jeder von ihnen Papst sein wollte. Ridolfi, im Begriff gewählt zu werden, erkrankt. Wieder hergestellt erscheint er auf's neue im Conclave; plötzlich bricht er dort zusammen. Die Meinung war, daß Gift das letzte Mittel gewesen sei, mit dem die Farnese's sich dieses Mannes entledigten.

Beide Wahlen wären für Michelangelo von der höchsten Wichtigkeit gewesen, da er mit Polo wie Ridolfi im guten Verhältniß stand, und jeder in anderer Weise nach seinem Sinne gehandelt haben würde. Indessen auch derjenige der endlich zum Papst erhoben wurde, der Cardinal del Monte, über den man sich vereinigte weil er am wenigsten gegen sich hatte, konnte Michelangelo nicht günstiger gewählt werden. Er war Mitglied der Akademie Tolomei's, welche den Vitruv studirte, und liebte die Kunst und die Künstler. Michelangelo wurde mit einer Ehrfurcht von ihm behandelt, die Alles übertraf was selbst Paul der Dritte an Wohlwollen gezeigt, und ihm so für die wenigen Jahre der neuen Regierung die günstigste Stellung gegeben.

In politischen Dingen that Monte, wie man erwartet hatte, nichts. Vergerio sagte von ihm mit Anspielung auf seinen Namen ‚diese unbewegliche Masse die auf der Christenheit lastet.' Giulio der Dritte, so nannte sich der neue Papst, ließ Lutheraner Lutheraner sein und suchte vorerst seine Familie in die Höhe zu bringen. Ein siebzehnjähriger Junge, den ihm vor Zeiten in Bologna ein Bettelweib auf die Welt gebracht und den er unsinnig liebte, wurde zum Cardinal gemacht, und auf Monte Mario der Bau einer prachtvollen Villa begonnen, die nebst gutem Essen und Trinken von nun an des Papstes Hauptinteresse in Anspruch nahm und ihn zu einem Gotte für die Künstler machte. Maler, Bildhauer, Baumeister hatten vollauf zu thun. Ueberall war Michelangelo im Spiele. Ammanati, della Porta, Vasari fanden am meisten ihre Rechnung dabei. Michelangelo selbst übernahm keinen Auftrag;

doch wurde nach seiner Angabe eine Treppe für das Belvedere gebaut, an Stelle der alten die Bramante aufgeführt hatte; auch zeichnete er den Entwurf für eine Fontaine, welche Giulio ebendaselbst errichten lassen wollte: einen Moses der an den Felsen schlägt, und dem Papste nur deshalb nicht genehm war, weil er zuviel Zeit erfordert hätte; endlich entwarf er eine Palastfaçade für Giulio, die jedoch ebenfalls nicht zur Ausführung kam. Der Papst ließ ihn neben sich niedersitzen wenn er ihn zur Audienz befahl. Daß für den Bau der Peterskirche Paul des Dritten ausgedehnte Vollmachten bestätigt wurden, braucht kaum gesagt zu werden.

In Bezug darauf kam jetzt ein neuer Sturm gegen Michelangelo. Der Bau war unter San Gallo eine melkende Kuh für viele Leute gewesen, die von Michelangelo, der die Sparsamkeit selbst war, abgesetzt oder in ihren Gehalten beschnitten wurden. Er konnte um so rücksichtsloser hier auftreten, als er selbst nicht den geringsten Gehalt annahm. Paul der Dritte wollte ihm einmal trotzdem eine Summe Goldes aufdrängen, die jedoch auf der Stelle zurückgesandt ward. Allerdings nahm Michelangelo hier kein Blatt vor den Mund. ‚Ihr wißt, so beginnt ein Brief seiner Hand an den Bauvorstand,[68] daß ich zu Balduccio gesagt habe, er solle den Kalk nicht anders als in guter Qualität liefern. Jetzt hat er schlechten gebracht und wird ihn ohne Zweifel zurücknehmen müssen. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß er mit demjenigen der den Kalk zu übernehmen hatte, im Einverständnisse stand. Dieser begünstigte die, welche ich ähnlicher Geschichten wegen aus dem Bau fortgejagt habe. Wer aber die dafür nöthigen Materialien in schlechter Qualität annimmt, die ich solcher Art anzunehmen verboten habe, der macht sich die zu Freunden die ich mir zu Feinden gemacht habe. Eine neue Verschwörung scheint wieder fertig zu sein, und mit Trinkgeldern, Versprechungen und Geschenken soll die Gerechtigkeit umgangen werden. Ich aber, kraft der mir vom

Papste verliehenen Gewalt, ersuche euch nichts für den Bau anzunehmen was nicht gut und tauglich ist. Und wenn es vom Himmel herunter käme, es soll nicht geschehen. Es soll nicht aussehen als hätte ich Theil an diesen Umtrieben. Euer Michelangelo.'

Das war deutlich. Die Cardinäle Salviati und Cervini, denen die Sorge für den Bau besonders übertragen war, ließen sich von der alten Partei San Gallo's breitschlagen und bewogen Giulio den Dritten, eine Versammlung zu berufen der gegenüber sich Michelangelo zu verantworten hätte. Alle die welche bisher bei der Peterskirche zu thun gehabt, sollten zusammenkommen und den Beweis führen, daß durch Michelangelo's neuen Plan der Bau verdorben worden sei. Die Herren hatten eine Menge Beschwerden. Ungeheuere Summen seien ausgegeben ohne daß man ihnen gesagt wofür; nichts sei ihnen mitgetheilt über die Art und Weise wie der Bau fortgeführt werden sollte; sie seien das fünfte Rad am Wagen; Michelangelo tractire sie als ginge ihnen die Sache gar nichts an; er lasse einreißen, daß es für alle die es mit ansähen ein Jammer sei. Dies, was sie in einem schriftlichen Gutachten äußerten. Doch begnügte sich ihre Kritik bei solchen allgemeinen Angaben nicht. Es handelte sich speciell um die von der Mitte der Kirche, wo die Kuppel sich erheben sollte, nach rechts und links ausgehenden gewölbten Querbauten, deren jede ihren Abschluß in drei Capellen fand. Michelangelo's Gegner behaupteten, es gelange bei seiner Anordnung dieses Abschlusses zu wenig Licht ins Innere; dies theilte ihm der Papst vertraulich selber mit. Er erwiederte, er wünsche denjenigen, von denen der Vorwurf ausginge, an Ort und Stelle zu antworten. Jetzt traten die Cardinäle auf, und Cervini erklärte, er sei es gewesen der das behauptet. ‚Monsignore, erwiederte Michelangelo, über den drei vorhandenen Fenstern habe ich die Absicht nach drei andere anzubringen.' ‚Davon habt ihr niemals ein Wort verlauten lassen', antwortete der Cardinal. Jetzt aber Michelangelo: ‚Weder bin ich dazu ver-

pflichtet, noch habe ich den Willen mich dazu verpflichten zu lassen, Ew. Herrlichkeit etwa oder irgend sonst Jemand über meine Absichten Auskunft zu geben. Euer Amt ist, Geld zu schaffen und dafür zu sorgen, daß es nicht gestohlen werde. Was die Baupläne betrifft, so gehen die mich allein an.' Und dann zum Papste gewandt: ‚Heiliger Vater, Ihr wißt, wie viel ich für meine Mühe bekomme und daß ich, wenn meine Arbeit nicht meiner Seele zum Heil gereichte, Zeit und Mühe umsonst daran gewendet haben würde!' Giulio legte ihm die Hand auf die Schulter. ‚Euer ewiges und zeitliches Wohl, sagte er, soll darunter nicht leiden. Es hat keine Noth damit.' Die Conferenz hatte ein Ende, und Michelangelo, so lange Giulio der Dritte am Leben blieb, Ruhe vor seinen Widersachern.

3.

Statt dessen sollte nun aber von außen her der Bau der Kirche beinträchtigt werden: der Krieg, den die Strozzi gegen Cosimo führen wollten, kam endlich doch zu Stande, und zum letzten Male wurde für die Freiheit von Florenz Blut vergossen in Toscana.

Im Jahre 1552 hatten die deutschen Protestanten dem Kaiser gegenüber eine Scharte ausgewetzt die sie fünf Jahre früher empfangen. Karl war jetzt der unterliegende Theil, der sich zu Verträgen herbeilassen mußte. Aus Frankreich war den Deutschen Aufmunterung und Unterstützung zugeflossen, und das Glück, nachdem die Dinge im Norden so günstig abgelaufen waren, sollte nun auch im Süden versucht werden. Französische Truppen landeten in Toscana und der Kampf nahm seinen Anfang, auf den die alte Freiheitspartei noch einmal ihre Hoffnung setzte.

Daß auch Michelangelo mit den alten Gedanken daran Theil genommen, scheint mir nicht. Er stand in zu hohen Jahren und kannte die Beweggründe zu gut, die hier die Triebfeder abgaben.

Aber wenn wir hören, daß ein Soderini sich in Rom für Piero Strozzi erklärte, als dieser dort auftrat, daß Bindo Altoviti, ein reicher Mann, Vorstand der florentinischen Gemeinde in Rom und genauer Freund Michelangelo's,[69] dasselbe thut, daß Asdrubale dei Medici, ein natürlicher Sohn Ippolito's, auftaucht, und mit ihm sechzig florentinische Edelleute, lauter Verbannte, junge und alte, sich auf die Nachricht von der großen Unternehmung in Rom einfinden und mit Begeisterung den Kampf erwarten, in dem sie ihr Vaterland zu befreien hofften, so ist es doch fast unmöglich, anzunehmen, daß Michelangelo's Herz nicht vom Anblick dieser Vorbereitungen und vom Gedanken an den möglichen Verlauf des Krieges bewegt worden sei. Mehr thun konnte er nicht, jetzt, wo er den Tod so nah vor sich sah und keine irdische Zukunft ihm mehr vor Augen stand. Aber daß er noch fähig war das Wohl und Wehe der Welt in der eigenen Brust zu fühlen, zeigt seine Antwort auf den Brief Vasari's, als dieser ihm zu der Geburt eines Großneffen gratulirte.

Vasari spricht in der ersten Ausgabe seiner Lebensbeschreibung den Tadel aus, Michelangelo habe niemals seine Verwandten bei sich sehen wollen. Von früh an, wie das seine Briefe zeigen, hält er sie so viel er kann von sich zurück; erst seine Brüder, dann seine Neffen. Möglich, daß Lionardo, als er 1545 in dem Glauben, es sei aus mit seinem Oheim, in Rom erschien um die Erbschaft anzutreten, nicht zum besten empfangen wurde. Der Hauptgrund, warum Michelangelo die Seinigen fern hielt, mag gewesen sein, weil er seinen Arbeiten ohne Störung zu leben wünschte. Wie sehr er im Uebrigen aber für die Familie Alles that was in seinen Kräften stand, beweisen die Briefe an Lionardo, aus denen hervorgeht, daß er bedeutende Summen nach Florenz zur Vergrößerung des buonarrotischen Grundbesitzes sandte. Er wollte seinen Neffen so glänzend als möglich stellen, damit zur Ehre seiner Familie eine gute Heirath zu Stande käme. Ununterbrochen ist von dieser An=

gelegenheit die Rede, die aber erst 1553 zu befriedigendem Abschlusse kam. Und als ihm der Neffe da endlich mittheilt, daß er am Ziele sei, zeigt die Theilnahme, mit der Michelangelo darauf erwiedert, die Liebe die er zu den Seinigen hegte, und die Absicht, sie ihnen zu erkennen zu geben.

‚Lionardo, schreibt er, aus deinem Letzten ersehe ich, wie du deine Frau bei dir im Hause hast und wie glücklich du bist, und wie sie mich grüßen läßt und daß du über die Mitgift bis jetzt noch nichts festgestellt hast. Was dein Glück anlangt, so erfüllt es mich mit der größten Freude, und ich glaube wir können Gott nicht genug dafür danken, so weit wir Menschen das überhaupt im Stande sind. Was die Sicherstellung der Mitgift anlangt, so laß das nur auf sich beruhen und halte die Augen offen, denn in solchen Geldsachen giebt es immer Zank. Ich weiß nicht wie die Dinge liegen, aber du hättest, scheint mir, wohlgethan, Alles vor der Hochzeit in Ordnung zu bringen. Was die Grüße deiner Frau anlangt, so grüße sie wieder von mir und sag ihr alles Liebe und Gute in meinem Namen, was du mündlich wirst besser ausrichten können als ich hier zu schreiben verstehe. Mein Wunsch ist, daß sie nicht umsonst die Frau meines Neffen geworden sei: ich habe es ihr noch mit nichts beweisen können, aber ich denke es bald zu thun. Man hat mir gesagt, ein schöner gewichtiger Perlenschmuck würde ihr wohl anstehen. Ich habe bereits bei einem mit Urbino befreundeten Goldschmied nach einem dergleichen suchen lassen und hoffe ihn zu bekommen. Aber sag ihr noch nichts davon, und wenn du andere Ideen hast, laß es mich wissen. Hiermit schließe ich. Lebe vernünftig und nimm dich in Acht und vergiß nicht, daß es mehr Witwen als Witwer auf der Welt giebt. Den 20. Mai 1553. Michelangelo Buonarroti.‘

Bald sendet er dann Ringe und verspricht Weiteres, was Cassandra, so heißt die Frau Lionardo's, angenehm sei, der er zugleich für Hemden danken läßt die sie ihm geschenkt hat, und im

März 54 drückt er Lionardo seine innige Befriedigung darüber aus daß die Geburt eines Kindes zu erwarten stehe.

Hier erscheint seine Handschrift zum ersten Male zitterig, aber nur vorübergehend. Es sind wenige Zeilen die er sendet. Das Schreiben greife ihn an.[70] Sein Wunsch sei, daß wenn ein Knabe auf die Welt komme, er den Namen Buonarroto empfange, als den des Großvaters, der nun schon 300 Jahre stets in der Familie lebendig geblieben sei. Endlich erscheint der Junge. ‚Lionardo, schreibt Michelangelo, du schreibst mir, daß Cassandra einen schönen Sohn zur Welt gebracht hat, daß sie sich wohl befindet und daß ihr ihn Buonarroto nennen wollt: alles Dreies erfüllt mich mit der größten Freude (grandissima allegrezza), Gott sei gedankt, möge Er das Kind gedeihen lassen, damit er uns Ehre mache und die Familie aufrecht erhalte. Sage der Cassandra meinen Dank und grüße sie von mir.'[71]

Es waren gerade die trübsten Zeiten für Toscana. Mitten darin veranstaltet Lionardo nun eine prächtige Taufe. Ein glänzender Zug vornehmer Florentinerinnen geleitet das Kind in die Kirche von San Giovanni. Vasari schreibt Michelangelo darüber. Dem aber wird das zu viel. Er könne nicht begreifen, antwortet er, daß solches Wesen über die Ankunft eines Kindes jetzt gemacht würde. Der Mensch dürfe sich nicht der Freude hingeben wenn die ganze Welt in Thränen sei, l'huomo non dee ridere quando tutto il mondo piange. Vielleicht, daß in dem Vorwurfe, den er so aussprach, verhüllt ein noch weit ernsterer Gedanke versteckt lag —: er sah Toscana von den traurigsten Ereignissen erschüttert und trotzdem im Hause seines Neffen unbekümmerte Freude über die Geburt des Sohnes: er wollte sagen, daß die Zeiten angebrochen seien, in denen das Geschick des Vaterlandes für seine Bürger nicht mehr das war, was sie erhob oder bedrückte, daß ein gleichgültigeres Geschlecht lebe, das nichts mehr zu fühlen fähig war von dem patriotischen Entzücken und der Verzweiflung, die ehedem das Herz

eines Florentiners in solchen Fällen leidenschaftlich erregten. Früher stand bei den Kriegen die Freiheit und die Ehre jedes Bürgers auf dem Spiele, jetzt handelte es sich nur um den Vortheil der Dynastie. Es giebt keinen trostloseren Anblick, als im Lauf der Jahrhunderte solche Gesinnungen hereinbrechen zu sehen, nichts Verächtlicheres als diese mit ihr beginnende äußere Ruhe und Ordnung. Alle individuelle, herzliche Theilnahme des Einzelnen am Ruhme des Vaterlandes wird aufgehoben, fast als etwas Verbrecherisches betrachtet. Man hat zu zahlen, zu schweigen und zu gehorchen. Man hat sich nicht um Dinge zu kümmern die man nicht versteht. Solche Leute treten nun auf, die außer sich über die himmlische Anwesenheit seiner Excellenz des Herzogs, um die Erlaubniß flehen ihm die heiligen Hände küssen zu dürfen. So redet schon Vasari, und dennoch ist der noch ein Charakter und unabhängiger Mann, verglichen mit den Leuten die hundert Jahre später die Diener der Herzöge waren. —

Den Anfang des Krieges machte die Empörung von Siena gegen die spanische Besatzung. Cosimo hätte den Spaniern, seinen Bundesgenossen, zu Hülfe kommen müssen, aber die Dinge standen für den Kaiser so ungünstig damals, daß er neutral blieb. Siena trat jetzt unter französischen Schutz. Noch stand Cosimo gut mit Frankreich, bis es ihm beim Wechsel der Verhältnisse nach einiger Zeit passend erschien, die Spanier mit Gewalt wieder in Siena einzuführen. Da kam Piero Strozzi nach Siena, am ersten Januar 54 traf er ein, und begann die Stadt zu befestigen. Noch war der Krieg nicht erklärt. Cosimo hielt es für vortheilhaft, den ersten Schlag zu thun.

Vier Tage lang wurde Florenz verschlossen gehalten, damit keine Nachricht nach Siena gelange. Denn daß die stillen Anhänger der Freiheit im Geheimen zu wühlen begannen, scheint doch der Fall gewesen zu sein. Sogar in San Marco hielten die

Mönche noch an der von Savonarola prophezeiten Freiheit fest und hatten ihre Gläubigen unter den Bürgern.

Während dieser vier Tage ward der Ueberfall von Siena vorbereitet, 10,000 Mann fanden sich einzeln und Nachts marschirend bei Florenz zusammen, bewegten sich unbemerkt vorwärts, und während die Sanesen ein Fest feiern und Strozzi zufällig abwesend ist, werden die Leitern angelegt. Trotzdem mißlingt der Anschlag. Doch der Krieg war begonnen, die Verwüstung des Landes nahm ihren Anfang und am Charfreitag trifft die Nachricht von der ersten Niederlage der herzoglichen Truppen in Florenz ein. Eine Menge Todte, mehr noch an Gefangenen und zehn Fahnen wurden von den Truppen Cosimo's in diesem Treffen eingebüßt. Zu derseben Zeit wirbt Frankreich 3000 Schweizer an, die vom Norden her in das Land einfallen sollten, und Lioni Strozzi, der zweite Bruder, erscheint als Großadmiral mit der französischen Flotte an der Küste von Toscana.

Mit Lioni's durch einen unglücklichen Schuß herbeigeführtem Tode jedoch begann sich das Glück zu wenden. Nach langen Hin- und Herzügen kommt es am 2. August zur entscheidenden Schlacht, bei der 4000 Mann getödtet und fast sämmtliche mitkämpfende florentinische Verbannte von den Herzoglichen gefangen werden. Alle aber, das ist ein merkwürdiges Zeichen, werden von den Soldaten wieder frei gelassen und nur sieben in Florenz eingebracht und enthauptet; die römischen Florentiner, die sich für Strozzi erklärt hatten, zu Rebellen erklärt.

Kurze Zeit nach diesen Ereignissen erhielt Michelangelo neue Anträge, nach Florenz zurückzukehren. Die Hoffnung, daß er diesmal vielleicht käme, beruhte darauf, daß die Geldmittel für den Bau des St. Peter zu mangeln begannen. In den vier Jahren, von 47 bis 51, finden wir 121,000 Ducaten dafür ausgegeben, in den vier folgenden nur die Hälfte dieser Summe. Nun war der Krieg keineswegs zu Ende. Strozzi saß wieder in Siena mit neu ge-

sammelten Kräften, von Piemont aus drohten die Franzosen: es war in Rom wenig Aussicht für Michelangelo, daß in solchen Zeiten der Bau kräftiger würde aufgenommen werden. Dennoch zog er vor auf seinem Posten zu bleiben; und wie sehr er unter allen Umständen dazu entschlossen war, nicht fortzugehen, zeigt sich im März 55 als Giulio der Dritte starb und an seine Stelle derselbe Cardinal Cervini zum Papst erwählt wurde, mit dem er so scharf zusammen gekommen war und mit dessen Erhebung die Angriffe der Partei San Gallo's neu aufgenommen wurden.

Sogleich wiederholte Cosimo seine Bitten. Michelangelo werde durch keine Arbeiten in Florenz belästigt werden. Nur seine Anwesenheit verlange man, und daß er dann und wann ein Gutachten über die Unternehmungen des Herzogs abgebe. Der Eifer, mit dem Vasari und Tribolo diese Vorschläge unterstützten, rührte, scheint es, auch daher, daß sie über Bandinelli endlich zu triumphiren hofften, dessen Einfluß am Hofe eine Thatsache war. Bandinelli wirthschaftete in alter Weise, schimpfte auf Michelangelo, mühte sich fort und fort ab Werke zu schaffen, welche die seinigen in Schatten stellten, und war nicht fortzubeißen, obgleich er Allewelt gegen sich hatte und am meisten Benvenuto Cellini, der wenn die Rede auf Michelangelo kam, trotz Herzog und Herzogin für seinen Meister dazwischen fuhr.

Vielleicht wäre es gelungen, Michelangelo damals herüberzuziehen, hätte der neue Papst länger als drei Wochen regiert, von denen er die halbe Zeit krank war. Daß Michelangelo unter Cervini's Nachfolger dann aber in Rom blieb und sogar dort gehalten wurde, hatte besondere Ursachen.

Caraffa bestieg jetzt den päpstlichen Stuhl! Der fanatische Greis mit dem Todtenkopfgesicht, nachdem er fünfzig Jahre für die päpstliche Regierung gearbeitet, gelangte endlich in den Besitz der Macht, die seinem Willen keine Schranken mehr auferlegte. Schon sein Vorgänger hatte für die Reform der Sitten Verordnungen

erlassen: mit furchtbarer Strenge werden diese Bemühungen jetzt von dem 80jährigen neuen Herrscher aufgenommen, und damit auch für Michelangelo der Tag seines Regierungsantrittes ein denkwürdiger sei, ihm auf der Stelle die aus zwölfhundert Scudi bestehende Pension entzogen. Er sollte mit 100 Scudi monatlich aus der Baukasse von St. Peter dafür entschädigt werden, aber er blieb dabei, von dieser Seite nichts empfangen zu wollen, sandte das Geld zurück als man es ihm in's Haus brachte, und büßte es somit ein. Doch soll Alles hinter dem Rücken des Papstes geschehen sein. Denn das war Paul des Vierten dämonischer Charakterzug, ihm wie allen nur in der Idee lebenden energischen Naturen eigen, daß er mit Gewalt seine Absichten durchzuführen trachtete und zugleich ohne die geringste Kenntniß der Menschen war, die er dazu verwandte und die seine Umgebung bildeten. Michelangelo war zu stolz, um mit dem Papste von dem Gelde zu reden. Er hätte es gekonnt. Denn Paul ließ ihn zu sich kommen und sprach in den gnädigsten Ausdrücken die Hoffnung aus, den Bau der Kirche rasch gefördert zu sehen. Zugleich freilich ward einer der talentvollsten Intriguanten, Pirro Ligorio, ein Neapolitaner, als Baumeister des Vaticans angestellt, der in Verbindung mit der Bande San Gallo's alsbald gegen Michelangelo zu machiniren begann.

Einundachtzig Jahre war dieser alt, als die neuen Hebel angesetzt wurden, ihn aus seinem Amte zu entfernen. Man verbreitete, er sei kindisch geworden. Er müsse abgesetzt werden. Er sei zu alt und schwach. Er aber, statt den florentiner Anerbietungen zu folgen, die immer ehrenvoller und dringender lauteten, während das Terrain in Rom immer unsicherer ward, stand fest an seiner Stelle so lange noch ein Funken Kraft in seinem Körper war.

4.

Paul der Vierte ist eine von den Erscheinungen die als Monstra der Geschichte dastehen. Mit dem Namen Caraffa be=

zeichnet man den ganzen Umfang der von Rom aus als Heilsmittel der Ketzerei losgelassenen Greuel. Um zu zeigen, wie jetzt verfahren wurde, nur wenige Daten. Auf jede Art der Verbindung mit Ketzern, also auch nur zufälliges Zusammentreffen, 500 Ducaten Strafe das erste Mal, im Wiederholungsfalle Tod. Bei blos einmaligem längeren Gespräch mit solchen, die aus irgend welcher Ursache in Ketzerangelegenheiten vor Gericht gefordert waren, das erste Mal 250 Ducaten, dann Exil, dann Tod. So 1558. Drei Jahre später die Verfügung, daß alle Briefe, Packete, Gepäckstücke im Interesse der Inquisition geöffnet und durchsucht werden dürfen. Bald darauf die schärfsten Ueberwachungsmaßregeln für die im Auslande reisenden Kaufleute. 1566, wer mit Genf irgendwie im Verkehr steht, Tod. 1568 Ueberwachung aller Fremden. Dem Herzoge muß in Florenz rapportirt werden über die Anzahl der vergebenen Hostien. Dies der Fortgang der Dinge. Giulio der Dritte war als Nachzügler Farnese's der letzte Papst im alten Geiste Mit ihm nahm die heitere Renaissance Abschied, und auf das Jahrhundert des Wiederaufblühens folgte das der Wiedervernichtung.

Dennoch, finde ich, wird Caraffa Unrecht gethan. Er war nicht grausam von Natur. Er glaubte an das Gute im Menschen und zeigte sich milde, wo er keinen Verdacht hegte. Und dann, wie er die Zeit auch trieb: er ward dennoch von ihr getrieben. Kaum, daß Polo und Morone, die bei der Wahl neben ihm im Vordergrund standen, im Allgemeinen andere Wege hätten einschlagen können. Polo's Auftreten in England zeigt das, wohin er als Legat ging und wo er der begrabenen Ehefrau eines übergetretenen Italieners, Peter Martyrs, der vor Zeiten sogar zu seiner und Vittoria's Gesellschaft gehört hatte, den Proceß machen ließ. Noch in der Verwesung sollte der Leichnam die Qualen und die Schande erfahren, die der längst daraus entschwundenen Seele zugedacht waren. Und trotz dieser Energie fiel der Cardinal als anrüchtig in Ungnade, während Morone gefangen gesetzt wurde. Caraffa

saß da wie ein mit Feuer erfülltes Gerippe, er hätte am liebsten mit einer einzigen Flamme die Ketzer alle auf einmal weggesengt. Und während er so dachte und in den Kasteiungen fortfuhr, die er sein Lebtag geübt, mißbrauchten seine Verwandte ihre Stellung unter seinen Augen auf brutale Weise. Paul ahnte lange nichts davon, dann aber, als ihm die Augen aufgingen, strafte er wie ein Rasender. Und mit demselben idealen Wahnsinn begann er den Krieg gegen Philipp den Zweiten, der als Nachfolger Karls des Fünften Spanien, Mailand und Neapel übernommen und Rom so völlig bei den Flügeln hielt, daß die militärische Bewegung, mit der er die Leute im Vatican endlich zur Vernunft brachte, kaum ein Feldzug zu nennen war.

Der Papst war taub gegen alle Vorstellungen. Er empfand die unwürdige Stellung Roms Spanien gegenüber. Unter jeder Bedingung sollte dagegen losgebrochen werden. Ein Vertrag mit Frankreich wie gewöhnlich. Noch einmal stand die Freiheit von Florenz auf der Liste der vereinbarten Punkte: der spanische Cosimo sollte fort und der Stadt ihr altes Recht zurückgegeben werden.

Die Spanier wußten Alles, sie warnten. Sie machten endlich Ernst. Eine Armee unter Alba kommt aus Neapel heran, legt sich wie eine große Schlange um Rom und zieht ein paarmal die Schlinge an, und darauf dann Versöhnung, Verzeihung und herzliches Einverständniß. Caraffa empfängt durch den äußersten Hochmuth, den er zur Schau trug, fast etwas Komisches. Er wollte mit keinem Diplomaten unterhandeln. Er, der einfache ascetische Mann, hatte als Papst eine ungeheure Pracht zu entfalten begonnen, nur um der Kirche willen. Er sei der erste Fürst der Welt, danach solle sein Haus gehalten werden. Die Kunst war ihm gleichgültig, aber die Peterskirche sollte rasch emporsteigen. Deshalb ließ er Michelangelo seine Gnade zu Theil werden und that mehr für den Bau als irgend einer der früheren Päpste.

Auch als Rom gegen die Spanier in Vertheidigungsstand versetzt wurde, wobei die Mönche in ihren Kutten Erde zutragen mußten, wurde Michelangelo um Rath gefragt; dann aber, als die Spanier immer näher kamen, verließ er die Stadt. Er hatte damals gerade Urbino, seinen treuen Diener, durch den Tod verloren und war in trostloser Stimmung. Hätte er nach Florenz zurückkehren wollen, niemals wäre die Gelegenheit passender gewesen, aber er ging in die Gebirge von Spoleto und blieb dort, bis im September die Rückkehr nach Rom möglich war.

In dem Briefe, in dem er Vasari mittheilt daß er zurück sei, findet sich zum ersten Male ein Wort über die Natur. Es ist seltsam, auch nicht ein Anklang bis dahin weder in Briefen, mündlichen Aeußerungen oder Gedichten. Wie, wenn man Rousseau's Confessions durchliest, Gemälde und Statuen ausgestrichen erscheinen aus der Reihe der Erscheinungen, so, wenn von Michelangelo die Rede ist, verschwinden Wälder und Wolken, Meere und Gebirge, und nur was von dem Geiste des Menschen geformt wird bleibt übrig. Michelangelo's einsame Fahrt in das Gebirge war der erste Weg, den er machte um die Natur zu suchen. ‚Große Unbequemlichkeiten und Ausgaben habe ich gehabt, schreibt er Vasari, aber auch großen Genuß als ich die Einsiedler des Gebirges besuchte; meine Seele ist mehr als zur Hälfte dort zurückgeblieben, denn wahrlich, nirgends ist Friede als in den Wäldern.‘

Diesen Frieden mußte er besonders jetzt vermissen, wo die Intriguen Pirro Ligorio's begannen und er durch den Verlust Urbino's sich um ein gutes Theil mehr von der Welt getrennt fühlte. Denn je älter er ward, um so mehr schwand nun die Zahl auch derjenigen, die er schon in mittleren Jahren an sich gezogen. Tag und Nacht hatte er an seines alten Dieners Krankenlager gesessen, dessen Witwe er, wie wir oben sahen, die sorgsamste Theilnahme zuwandte. Der Brief, den er nach Urbino's Verscheiden an Vasari schrieb, ist wahrhaft verzweiflungsvoll. Nur

die einzige Hoffnung bleibe ihm jetzt noch, den verlornen Freund in jenem Leben bald wieder zu finden. Er habe wohl gefühlt, wie Urbino, als er im Sterben gelegen, weniger durch die Furcht vor dem eigenen Tode, als durch den Gedanken gelitten habe, ihn so alt und einsam in dieser verrätherischen Welt der Trübsal zurücklassen zu müssen, in der ihm nun nichts mehr übrig sei als unendliches Elend.

Diese Reise ins Gebirge aber hatte ihn aus diesen Schmerzen herausgerissen und ihm neue Kraft verliehen seinen Feinden gegenüber. Er wich und wankte nicht. Wieder schrieb ihm jetzt der Herzog in den liebevollsten Ausdrücken und ließ den Brief durch einen seiner eigenen Kämmerer nach Rom tragen. Michelangelo blieb fest. Es würde Schimpf und Schande für ihn sein, antwortete er Vasari, jetzt fortzugehen, wo nach langem Brachliegen die Arbeit neu aufgenommen worden sei und nun das Wichtigste, was seit 10 Jahren vorbereitet werde, wirklich geschehen solle. Wäre zu allen Zeiten fortgearbeitet worden wie unter Paul dem Dritten begonnen sei, dann würde er jetzt den Wunsch hegen dürfen, sich nach Florenz zurückzuziehen, so aber sei es unmöglich. Vasari möge dem Herzoge danken für die so gütigen Briefe. Er selbst könne nicht antworten, sein Geist sei zu sehr angegriffen und das Schreiben eine harte Arbeit für ihn, aber wolle er jetzt fortgehen, so würde er nichts thun, als einigen Dieben einen großen Gefallen erweisen und das Verderben des Baues, ja dessen Aufhören für alle Zeit vielleicht, herbeiführen.

Und in diesem Sinne beantwortet er alle noch folgenden Aufforderungen. Eine Sünde würde es sein. Um Gotteswillen habe er begonnen: er müsse aushalten. Wohl sei es ein lockender Gedanke, seine müden Gebeine neben die seines Vaters zu betten, aber er dürfe nicht. Und wie Michelangelo aushielt, hielt auch der Papst aus. Seine Gegner vermochten nichts durchzusetzen. Der Herzog, dem gegenüber er zuletzt auch das geltend machte, daß er

sich zu alt und gebrechlich fühle, um die Reise zu unternehmen und die milde römische Luft, an die er gewöhnt sei, mit dem schärferen Klima von Florenz zu vertauschen, stellte ihm schließlich frei, in Rom zu bleiben. Als Cosimo in den letzten Jahren Michelangelo's nach Rom kam, besuchte er ihn, ließ ihn neben sich niedersitzen und bezeigte ihm ehrerbietige Hochachtung, während schon vor ihm selbst sein Sohn, der zum Cardinal gemacht worden war, Michelangelo aufgesucht und mit derselben Ehrfurcht behandelt hatte. Die Gedanken an Politik traten jetzt in den Hindergrund. Alle waren todt, die ehedem für die Freiheit gekämpft, ja sie nur noch erlebt hatten, und der neue Zustand ein unumstößlicher geworden. Michelangelo ließ sich die Ehre gefallen, mit der er von den Inhabern der neuen Gewalt umgeben wurde. Er sah ein, daß es nicht an Cosimo allein liege, sondern daß die Natur der Menschen verändert sei. Er nahm Rücksicht auf seine Familie. Er gebrauchte gegen den Herzog die Formen unterthäniger Höflichkeit, mit denen seiner zu erwähnen schicklich gefunden wurde: was er im Stillen dachte, wissen wir darum nicht. Altersschwäche hat ihn niemals übermannt, seine Klugheit ihn nie verlassen, und auf irgend eine Art hat er sogar stets ausgesprochen, was er in der Tiefe fühlte; ich führe hier eins von seinen Gedichten an, dessen Entstehungszeit wir nicht kennen, das aber wohl die Ergänzung zu jener äußerlichen Nachgiebigkeit bilden könnte, die Männer wie Vasari, weil es in ihrem Interesse lag, für eine Umkehr ausgaben.[72]

So viel scheint groß und kostbar, und es blickt
Das Volk drauf hin bewundernd, aber Einer
Steht abseits, ihm erscheint es um so kleiner
Und gallenbitter was sie hoch entzückt.

Und das sogar: der eitlen unverständ'gen
Gedankenlosen Welt er muß sich fügen,
Muß reden wie sie spricht und Freude lügen,
Und lächelnd die verborgnen Thränen bänd'gen.

Mein Glück ist nur, daß ganz verborgen sei
Was ich beweine und was heimlich trachtend
Des Herzens Wünsche wollen, die ich hege.

Blind ist die Welt und nur Verräthern treu,
Ich aber, Haß und Ehre gleich verachtend,
Geh still und einsam weiter meine Wege.

Es ist nicht nöthig, daß diese Verse auf den Herzog von Florenz gedichtet seien, die darin ausgesprochene Gesinnung aber genügt, ihnen diese Beziehung beizulegen. Wer so geheim hielt was er dachte und sich bis zur scheinbaren Anerkennung des Gegentheils bringen ließ, von dem darf angenommen werden, daß er in dem was ihm sein Lebtag das Heiligste war, eher eine Veränderung der Gesinnung heuchelte, als daß er sich hätte bekehren lassen. Und dies wäre selbst für den Fall festzuhalten, daß Michelangelo sich in Folge sogar wirklich entschlossen hätte nach Florenz zurückzukehren, nicht um seiner Vaterstadt willen, sondern weil seine Gegner in Rom immer mehr thaten, ihn dort unmöglich zu machen. Denn damals, so alt er war, lagen noch viele Jahre und Erfahrungen für ihn in der Zukunft.[73]

5.

Er erlebte noch im Jahre 58 den Tod Caraffa's und den Aufruhr in Rom, wo vom wüthenden Volke der Bildsäule des Papstes auf dem Capitol der Kopf abgeschagen, wie ein Ball durch die Straßen gestoßen und in die Tiber geworfen ward und die Gefängnisse der Inquisition gestürmt und verbrannt wurden. Er erlebte unter dem folgenden Papste neue Angriffe auf sich selbst, denen er jetzt mit dem Anerbieten, sein Amt niederzulegen, antwortete. ‚Es ist mir gestern gesagt worden, schreibt er am 16. September 1560 an den Cardinal di Carpi, in welcher Weise sich Ew. Herrlichkeit über den Bau des St. Peter ausgesprochen. Es könne nicht schlechter damit gehen als es ginge. Das hat mich tief

geschmerzt; einmal, weil Ew. Herrlichkeit nicht von der wahren Lage der Dinge unterrichtet war, und dann, weil ich, wie es meines Amtes ist, mehr als irgend ein Mensch auf Erden den Wunsch hege, daß Alles in gutem Gange sei. Aber da vielleicht mein Eigennutz oder mein hohes Alter mich täuschen, und ich so, gegen meinen Willen freilich, dem Baue schaden könnte, so werde ich, sobald ich irgend dazu im Stande bin, Seine Heiligkeit um meine Entlassung bitten, ja, damit nicht der kleinste Aufschub eintrete, ersuche ich Ew. Herrlichkeit, mich sofort meiner Mühe zu entheben, der ich mich, wie Sie wissen, ohne jede Vergütung 17 Jahre lang unterzogen habe, und es ist klar und offenbar was während dieser Zeit von mir geleistet worden ist. Noch einmal: mit der Gewährung meiner Bitte würde mir eine ausgezeichnete Gnade zu Theil werden, und somit küsse ich Ew. Herrlichkeit unterthänigst die Hand.

Michelangelo Buonarroti.'

Der neue Papst, Pius der Vierte, ging nicht darauf ein. Im Gegentheil, es wurden Michelangelo die Einkünfte erstattet, die er unter Caraffa eingebüßt. Im Gefühl, die Wölbung der Kuppel nicht erleben zu können, arbeitete er damals bei sich im Hause ein genaues Thonmodell, nach welchem unter seiner Leitung jenes größere von Holz angefertigt wurde, das alle Maße auf's genaueste enthält und, als die Wölbung der Kuppel lange Jahre nach seinem Tode begann, nur im Kolossalen copirt zu werden brauchte. Pius der Vierte war Michelangelo wohl gesinnt. Unter ihm wurden die Künste wieder aufgemuntert. Er war ein Medici, wenn auch aus der mailändischen Familie stammend die sich Medichi schrieb und erst später ihren Namen dem der florentinischen gleichmachte. Für ihn entwarf Michelangelo das im Dome von Mailand dem Marquis von Marignan, seinem Bruder, der Cosimo's Truppen im letzten Kriege befehligt hatte, errichtete Denkmal.

Aber freilich, die Gewänder, die Caraffa auf die Figuren des jüngsten Gerichtes hatte malen lassen, durfte Pius doch nicht

wieder fortnehmen. Zuerst wollte Paul der Vierte das ganze Bild vernichtet haben. Die Verhüllungen, zu denen man sich dann entschloß, erscheinen so betrachtet beinahe als eine Rücksicht gegen den großen Meister. Als ihm davon gesprochen wurde, denn es scheint auch das geschehen zu sein, daß man ihm selbst gleichsam den Auftrag gab die Gewänder aufmalen zu lassen, antwortete er ironisch: ‚das ist bald gethan; der Papst soll nur die Welt in Ordnung bringen, mit Bildern ist das eine geringe Mühe, die halten still.‘ Daniele da Volterra that die Arbeit, und was auf diese Weise geschah ist nur ein geringer Anfang späterer Bemühungen: er bekleidete nur den San Biagio und die heilige Caterina. Volterra wäre nicht bis zu den letzten Tagen bei Michelangelo gewesen, wenn diese Malerei am jüngsten Gerichte gegen dessen Willen durch ihn wäre vorgenommen worden, ja, er hätte sich nicht einmal dazu hergegeben.

Michelangelo stand in seinem 86. Jahre als er jenen Brief an den Cardinal die Carpi schrieb. Die Sprache die er führte, zeigt wie wenig seine Feinde Recht hatten wenn sie ihn altersschwach und kindisch nannten. Noch deutlicher beweist der Verlauf den die Sache nahm, wie fest er auftreten konnte. Die den Bau beaufsichtigende Commission hatte die Gelegenheit, ihn bei Seite zu schaffen, in einer seiner Anordnungen zu finden geglaubt, als er nach dem Tode des Architekten, den er, wenn er selbst zu kommen verhindert war, als seinen Vertreter zu senden pflegte, einen noch ganz jungen aber fähigen Menschen, Luigi Gaeta, an diese Stelle gebracht hatte, die er ausfüllen sollte, bis sich eine geeignetere Persönlichkeit gefunden hätte. Die Commission gab diesem Gaeta, ohne Michelangelo zu fragen, seine Entlassung, und Michelangelo erklärte auf einen solchen Eingriff in seine Rechte, daß er den Bau nicht mehr besuchen werde.

Das war was man gewollt hatte. Ein Architekt, Nanni Bigio mit Namen, machte sich schon längst Rechnung auf Michel-

angelo's Stelle, ein schmeichlerischer, lügenhafter Mensch, der sich hinter die Commission gesteckt und ihr begreiflich gemacht hatte, wie er gerade der Mann sei, den sie brauchen könnte. In Allem würde nach ihrem Gusto verfahren werden von nun an, besonders in Geldangelegenheiten.

Nanni Bigio gehörte zur Partei San Gallo's. Schon in früheren Jahren war es ihm gelungen, den Bau der Brücke von Santa Maria, der Michelangelo übertragen worden war, an sich zu reißen, und er hatte ein Werk zu Stande gebracht, das, wie Michelangelo richtig prophezeite, bald darauf vom Strome fortgenommen wurde. An Cosimo selbst hatte Nanni zu schreiben gewagt und ihn um seine Protection bei der nächstens zu erfolgenden Neubesetzung von Michelangelo's Stelle gebeten, wobei er vom Herzoge einfach zurückgewiesen ward. Ihn producirte man jetzt als den Mann, dem die Oberleitung des Baues einstweilen anzuvertrauen sei, und Alles ward auf das Schlaueste eingeleitet. Michelangelo ließ man ganz aus dem Spiele. Er hatte ja erklärt nicht mehr kommen zu wollen, und kam nicht mehr; er habe geäußert, versicherte einer der Cardinäle, man möge ihm mit dem Bau des St. Peter nicht mehr zu Last fallen.

Jetzt aber sendet Michelangelo Daniele da Volterra zu diesem Prälaten. Allerdings wünsche er eine Stellvertretung, allein Volterra solle sie übernehmen. Der Cardinal äußert sich sehr erfreut darüber, läßt jedoch hinterher, als sei gar nichts vorgefallen, statt Volterra Nanni Bigio bei dem Bau einführen, der sofort zu wirthschaften beginnt, Balken fortnimmt, Gerüste verändert und vollständig als Herr auftritt. Michelangelo hatte bis dahin die Sache leicht genommen. Wenn man ihm davon sprach, antwortete er: ‚wer gegen Leute kämpft die nichts sind, der kann keine großen Siege erstreiten, chi combatte con d'appochi non vince a nulla.' Als die Dinge nun aber zu toll wurden, rührte er sich. Der Papst war gerade auf dem Platze des Capitols.

Michelangelo erscheint vor ihm und macht solchen Lärm, daß Seine Heiligkeit ihn in den Palast eintreten lassen muß. Jetzt erklärt er, auf der Stelle Rom zu verlassen und nach Florenz gehen zu wollen, wo ihm der Herzog die glänzendsten Anerbietungen mache, wenn hier nicht sofort eine Aenderung eintrete. Der Papst beruhigt ihn und ruft die Commission zusammen, welche sich dahin ausspricht, daß der Bau unter Michelangelo's Leitung zu Grunde gehen müsse. Pius aber, statt den Herren auf's Wort zu glauben, sendet einen derer die in seiner Umgebung waren nach dem St. Peter, um sich zu überzeugen wie die Sachlage sei. Jetzt kommt die Wahrheit zu Tage. Nanni Bigio, dem nun außer dem was er am St. Peter verdorben, die ruinirte Brücke und verunglückte Hafenbauten bei Ancona vorgeworfen werden, wird auf schimpfliche Weise fortgewiesen und ein Breve vom Papste erlassen, des Inhaltes, daß für die Zukunft auch nicht in der geringsten Kleinigkeit von Michelangelo's Anordnungen abgegangen werden solle.

Wer so auftrat war kein Sterbender. Und um dieselbe Zeit schickt Michelangelo großartige Pläne nach Florenz zu einer unter der Protection des Herzogs für die florentinische Gemeinde in Rom zu erbauenden Kirche. Nicht einen sandte er, sondern eine ganze Reihe Entwürfe zur Auswahl, die er, da die Hände nicht mehr recht fort wollten, durch einen jungen Bildhauer, Tiberio Calcagni, zeichnen ließ, denselben, der das Modell der Peterskuppel ausgeführt und dem er seine letzte Marmorarbeit geschenkt hatte. Zu jener Zeit auch wurde ihm das Modell des von Vasari zu einer Residenz des Herzogs einzurichtenden Regierungspalastes von Florenz zugeschickt, damit er sein Gutachten abgäbe, und vom jungen Cardinal Medici ward er wegen der Brücke Santa Trinità ebendort um Rath gefragt, während Catarina Medici aus Frankreich schreibt, Michelangelo möge, sei er auch noch so alt, ihr gegenüber diese Ausrede nicht vorbringen, und die Reiterstatue ihres verstorbenen Gemahls übernehmen, 6000 Goldgulden seien dafür

bereits deponirt worden. Das Letzte was Michelangelo für Rom that, war die Umwandlung einer ungeheueren in den Bädern des Diocletian erhalten gebliebenen Halle zu einer Kirche, die in der Folge dann aber so verändert worden ist, daß sie, wie sie heute dasteht, Michelangelo's Entwürfen nicht mehr entspricht.

Warum man ihn in den letzten Zeiten vorzüglich in Florenz zu haben wünschte, war der Vollendung der Laurentianischen Bibliothek und der Sacristei wegen, die beide unfertig und vernachlässigt dastanden. Für die Bibliothek ordnete er dann noch den Bau der Treppe an, die Capelle gab er auf. Es ist seltsam, wie man überall immer nur für das Neue Sinn hat. Um einen neuen Plan Michelangelo's that man das Aeußerste, die Capelle von St. Lorenzo aber blieb liegen und Niemand kümmerte sich darum. Die Geistlichen hatten einen Kamin mit offenem Feuer in ihr eingerichtet, und Staub und Asche lag auf den Figuren. Vasari machte einen Plan, wie die noch fehlenden Statuen und Malereien unter die jungen florentiner Künstler zu vertheilen wären, aber es erfolgte nichts. Statt sie vollenden zu lassen, erhob sie der Herzog zum Versammlungsort der von ihm errichteten Akademie der schönen Künste, zu deren Ehrendirector Michelangelo ernannt wurde. Es geschah ein Jahr vor seinem Tode. Auch nicht ein einziger Künstler von Bedeutung hat diesem Institute etwas zu verdanken, dessen erster Director Cosimo selbst war. Wenn der alte Lorenzo, als er Bertoldo an die Spitze der Künstlerschule stellte die unter seinen eigenen Augen arbeitete, sich selbst zu deren erstem Director hätte ernennen wollen, würde der bloße Gedanke die Florentiner zum Lachen gebracht haben. Das war jetzt anders. Die Zeiten der Ehrentitel waren gekommen, wo die Fürsten als Halbgötter dastanden, denen der Himmel bei der Geburt schon alle die Gaben mühelos umsonst verlieh, die von ihren Unterthanen selbst die außerordentlichsten Geister nicht ohne angestrengte Lebensarbeit zu erwerben im Stande waren.

Nur Einer in Florenz, der, so niedrig er neben Michelangelo als Kraft steht, so hoch im Vergleiche zu den Anderen durch die Originalität erscheint mit der er arbeitete und sich sein Schicksal selber bereitete: Benvenuto Cellini hat damals dort Werke geschaffen, die nach denen Michelangelo's eigenes Dasein besitzen. Sein Perseus unter der Loggia dei Lanci, schräg gegenüber dem David am Thore des Palastes, ist die einzige Statue jener Zeit vielleicht, die frei vom Einflusse Michelangelo's geschaffen wurde. Cellini ist eine kraftvoll unabhängige Natur gewesen, und sein Perseus eine prachtvolle Arbeit. Man braucht nur den Styl, in dem er sein Leben geschrieben hat, mit der Schreibart Vasari's zu vergleichen, um zu fühlen wie weit er diesen überragt. Michelangelo hielt große Stücke auf ihn. Er sah in Rom die Büste, die Cellini von Bindo Altoviti gemacht, und schrieb ihm einen ehrenvoll anerkennenden Brief darüber. Sie steht heute noch in dem der Familie gehörigen Palaste, wurde mir aber nicht gezeigt; die Büste des Herzogs jedoch, die in den Ufficien steht, läßt erkennen wie Cellini dergleichen arbeitete. Streng an die Natur sich haltend im Einzelnen, scharf sie wiedergebend und dennoch den Gesammteindruck über die Details stellend, hat er ein Meisterstück in ihr geliefert. Er war thätig in allen Künsten, die Malerei ausgenommen. Er schnitt die schönsten Stempel für Münzen, fertigte Schmuck, Panzer und Degenklingen, und zugleich kolossale Statuen an, wenn sie begehrt wurden, und wußte, wenn die Zeiten auch das verlangten, als Architekt zu dienen. Im letzten Kriege gegen Strozzi hatte ihm der Herzog eins der Thore von Florenz zuertheilt und war zufrieden gewesen mit seinen Leistungen. Und dennoch, gerade wenn man einen solchen Mann mit Michelangelo vergleicht, tritt die Kluft zu Tage, die beide trennte. Cellini kräftig und genial drauflos arbeitend, aber ohne Plan, ohne Drang zu geistiger Höhe, ohne eine Ahnung des Einflusses den Dante auf die Seele eines Künstlers ausüben kann, während Michelangelo's

Werke, um wieder die Worte der Vittoria Colonna zu brauchen, alle zusammen nur wie ein einziges dastehen.

6.

Endlich kam doch der Tag heran, den Michelangelo längst erwartet, in Zeiten schon, in denen er nicht ahnte, daß er noch so weit entfernt sei. ‚Vollendet ist die Laufbahn meiner Jahre‘, beginnt eins seiner Sonette, das er dichtete als noch manche Jahre vor ihm lagen. Wir haben eine Composition von ihm, die einen uralten Mann in einem Kinderrollstühlchen gehend zeigt, mit offenbarer Beziehung auf ihn selbst; eine andere wo einer gebückt gehenden alten Frau sich aus der Erde eine Todtenhand mit einem Stundenglase entgegen reckt; auf der halben Höhe der Treppe in seinem Hause war der Tod als Skelett gemalt mit einem Sarge auf dem Rücken und mit den Versen darüber:

Io dico a voi, ch'al mondo avete dato
L'anima e 'l corpo e lo spirito 'nsieme:
In questa cassa oscura è 'l vostro lato.

Die ihr der Welt euch hingebt, hört was ich sage:
Einst, für Leib und Seele, die ihr geopfert,
Giebt sie den dunklen Sarg euch, den ich trage.

Seine Gedichte zeigen, wie unaufhörlich ihn der Gedanke an den Tod beschäftigte. Sie stammen zum großen Theil aus dieser letzten Zeit. Ihr Inhalt verräth es, oft auch die alte große Handschrift, in der sie in der vaticanischen Handschrift noch zu lesen sind, die meisten religiösen oder philosophischen Inhaltes, und in der gedruckten Ausgabe der Gedichte fortgelassen. Ich würde mehrere von ihnen mittheilen, wäre eine Uebersetzung erreichbar gewesen. Alle Versuche ließen nichts entstehen als Nachbildungen aus denen die eigentliche Schärfe Michelangelo's verschwunden war. Bis zur Verzweiflu g steigert sich oft der Schmerz, den er jetzt aus-

spricht über die verlorenen Tage, und der Zweifel über die Gestaltung der Zukunft.

Ins Göttliche sollt' ich den Geist versenken,
Und all' die Jahre, die dahin gerauscht,
Hab' ich den Märchen dieser Welt gelauscht
Und folgte gern, wenn sie zur Sünde lenkten.

So beginnt das Sonett Le favole del mondo m'hanno tolto — il tempo dato a contemplar Iddio. Er war nicht möglich, die Wucht dieser Worte in der fremden Sprache zu erhalten.

Schon auf dem Briefe, in welchem er Lionardo zur Geburt des Sohnes Glück wünscht, steht der abgerissene Anfang eines Sonettes, worin er sagt, daß ihm weder Malerei noch Marmorarbeit mehr die Gedanken beruhige, und so enthält die vaticanische Handschrift manche andere Verse, in denen die Dinge dieser Welt mit Verachtung und Abscheu genannt und die Gedanken an Gott und Unsterblichkeit als das einzig der Seele Würdige hingestellt werden. Erstaunlich ist das Zartgefühl, mit dem er Alles nur für Andere that, und der in seinem Leben nie auch nur das geringste Körnchen Ehre mehr in Anspruch nahm als ihm zukam, sich der Leidenschaft anklagt, mit der er an den irdischen Dingen hafte. Alles sei verloren, ruft er aus, er fühle es; nichts habe er gethan für seine Seele, nichts gebe ihm Anrecht an den Himmel als die glühende Sehnsucht nur, sich von sich selbst loszureißen, und er wisse, daß er zu schwach sei um es aus sich allein zu vermögen. Und dennoch, so sehr diese Sorge um das Jenseits dem Geiste des Christenthums entspricht, so wenig leitet sie Michelangelo auch hier auf das Römisch-Kirchliche: er stellt sich ganz allein dem Himmel gegenüber und sucht nur in den eigenen Gedanken den Trost, der ihm vielleicht dadurch zu Theil ward, daß er sein Gefühl in Worten, so wahr und so schön als er vermochte, niederschrieb.

Hier am äußersten Rande des Lebensmeeres
Lern' ich zu spät erkennen, o Welt, den Inhalt
Deiner Freuden. Wie du den Frieden, den du
Nicht zu gewähren vermagst, versprichst und jene
Ruhe des Daseins, die schon vor der Geburt stirbt.
Angstvoll blick' ich zurück, nun, da der Himmel
Meinen Tagen ein Ziel setzt: unaufhörlich
Hab' ich vor Augen den alten süßen Irrthum,
Der dem, den er erfaßt, die Seele vernichtet.
Nun beweis' ich es selber: den erwartet
Droben das glücklichste Loos, der von der Geburt ab
Sich auf dem kürzesten Pfad zum Tode wandte.

Condotto da molti anni all' ultime ore
Tardi conosco, o mondo, i tuoi diletti
La pace, che non hai, altrui prometti,
E quel riposo che anzi al nascer muore:
La vergogna, e'l timore
Degli anni, che or prescrive
Il ciel, non mi rinnuova
Che'l vecchie e dolce errore,
Nel qual, chi troppo vive,
L'anima ancide, e nulla all' corpo giova.
Il dico, e so per pruova
Di me, che'n ciel quel sol' ha miglior sorte
Che ebbe al suo parto più pressa la morte.[74]

Der Gedanke, den auch Sophokles in seiner letzten Tragödie aussprach, μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον, nicht geboren zu sein übertrifft alle Weisheit. Bei beiden Männern zeigen solche Worte, daß sie in Wahrheit die Grenze des menschlichen Lebens erreichten. Ihr Tagewerk war abgethan. Die Gedanken versagten den Dienst, sich dem Irdischen länger zuzuwenden; so dicht stand ihnen die ungeheure Zukunft vor den Blicken, die sie erwartete, daß ihnen auch das Größte, das die Erde zu gewähren vermochte, klein, und, wenn sie zurücksahen, die ganze Lebensarbeit nur als eine mit vergänglichen Werken erfüllte Verzögerung erschien, sich dem zu-

zuwenden, was ihnen jetzt als das allein Wichtige Ungeduld einflößte es zu erreichen. Und doch, so stark war die Lebenskraft auch wieder in Michelangelo und die natürliche Liebe zu denen, deren Kreise er immer noch angehörte, daß solche Gedanken ihn nur in Momenten ergriffen, und er, so lange seine Hände sich zu bewegen vermochten, fortarbeitete um die alten Pläne weiterzuführen.

Michelangelo muß eine wirklich eisern zu nennende Constitution gehabt haben. Ende August 1561 stürzte er mitten in der Arbeit zu Boden und lag bewußtlos. Aus welchen Gründen aber? Er war aufgestanden Morgens und hatte sich ohne Schuh und Strümpfe an den Zeichentisch gestellt, drei Stunden so gestanden und dann erst die Folgen gespürt. Das Haus läuft zusammen, man glaubt es sei zu Ende mit ihm, und kurz darauf reitet er schon wieder und arbeitet weiter an den Zeichnungen für den äußeren Theil der Porta Pia. Wir haben eine lebendige Schilderung des Ereignisses in einem der Briefe des Tiberio Calcagni, der im Auftrage Lionardo Buonarroti's über das Befinden Michelangelo's nach Florenz zu berichten hatte. Gewohnt, die Menschen zu durchschauen, scheint dieser jedoch den Auftrag gemerkt und Lionardo angedeutet zu habe er wü nsche diese Beaufsichtigung nicht.

Zu Anfang 1564 traten die Anzeichen ein, welche ein baldiges Ende wahrscheinlich machten. Michelangelo nahm zusehends ab, ein schleichendes Fieber, dessen Ausgang man voraus sah, zehrte an seinen Kräften. Am 14. Februar berichtet Calcagni nach Florenz: wie er gehört habe es stehe schlecht mit Michelangelo und wie er sogleich zu ihm gelaufen sei. ‚Ich traf ihn außer dem Hause, heißt es im Briefe, im vollen Regen umhergehen. Ich sagte ihm, er schiene mir nicht gerathen, bei solchem Wetter im Freien zu bleiben. Was soll ich thun, sagte er, es geht mir schlecht und ich finde nirgends Ruhe mehr. — Niemals bin ich so besorgt um sein Leben gewesen; sein ganzes Aussehen war danach und er konnte die Worte nicht mehr recht finden.‘

Calcagni verspricht dann am nächsten Tage neue Nachrichten zu geben, schließt aber schon damit, es werde ihm gesagt, daß Michelangelo verschieden sei.

Vier Tage lang aber dauerte es noch. Michelangelo verlangte jetzt selbst die Anwesenheit seines Neffen. Am 17. ließ er Daniele da Volterra holen und bat ihn, nicht von ihm zu gehen bis Lionardo gekommen sei. Am 18. um Avemaria starb er, im neunzigsten Jahre seines Alters. Daniele da Volterra, Tommaso Cavalieri und Diomede Leoni waren bei ihm. Der letztere ein der Familie nahestehender Florentiner, dessen Brief mit der Trauernachricht an Lionardo, von demselben Abend noch, kürzlich ans Licht gekommen ist. Ihnen und den Aerzten sprach Michelangelo da erst seinen letzten Willen aus: Meine Seele in die Hände Gottes, meinen Leib der Erde, was ich besitze meinen Verwandten. Und zuletzt noch den Wunsch, daß sein Körper nach Florenz gebracht und dort begraben würde. — Man meint, die Erde müsse innehalten einen Augenblick in ihrem Laufe, wenn eine solche Kraft ihr entrissen wird. Glücklich diejenigen, die ihr Schicksal im Leben einmal das empfinden ließ. Denn so groß der Verlust ist, den sie erleiden wenn ein solches Herz plötzlich still steht und die Augen sich schließen, die Alles durchblickten und überschauten: die Erinnerung an das was der Mann gewesen ist, verleiht ihnen für immer eine höhere Ansicht der Dinge. Diejenigen, die Goethe kannten, bilden heute noch in Deutschland eine unsichtbare Gemeinde. Die welche Michelangelo gesehen, und wäre es zuletzt nur die flüchtigste Begegnung gewesen die sie ihm näher brachte, müssen es damals gethan haben.

Wir besitzen den Bericht eines der Aerzte an den Herzog von Florenz. ‚Heute Abend,' lautet er, verschied zu einem besseren Leben der ausgezeichnete und in Wahrheit als Wunder der Natur dastehende Messer Michelangelo Buonarroti, und da ich ihn mit den anderen Aerzten in seiner letzten Krankheit behandelt habe, vernahm ich seinen Wunsch, daß sein Körper nach Florenz gebracht

würde. Außerdem, da keiner seiner Verwandten anwesend war und er ohne Testament gestorben ist, erlaube ich mir, Ew. Excellenz, der Sie seine seltenen Tugenden so sehr zu schätzen wußten, darüber Nachricht zu geben, damit der Wunsch des Verschiedenen zur Ausführung gelange und seine schöne Vaterstadt durch die Gebeine des größten Mannes den jemals die Welt getragen hat, größere Ehre erlange.

Rom, den 18. Februar 1564.

Gherardo Fidelissimi aus Pistoja.
Durch Ew. Excellenz Gnade und Liberalität
Doctor der Medicin.'

Behandelt wurde Michelangelo in seiner letzten Krankheit hauptsächlich von Federigo Donati.

Michelangelo hatte die Absicht gehabt, vor seinem Ende seine Habseligkeiten nach Florenz zu schaffen, wo Lionardo ein Haus kaufen sollte um sie aufzunehmen. Es kam nicht dazu. Der florentinische Gesandte in Rom war vom Herzoge beauftragt worden, im Falle daß Michelangelo's Tod einträte, sofort Alles versiegeln zu lassen, damit nichts abhanden käme, wie in solchen Fällen nicht selten zu geschehen pflegte. Auch den Bericht des Gesandten haben wir. Es fand sich außer geringem Hausrath und einigen Marmorarbeiten nichts vor.

Seine Zeichnungen hatte Michelangelo verbrannt. Ein versiegelter Kasten wurde in da Volterra's und Cavalieri's Beisein geöffnet und eine Summe von 8000 Scudi gefunden. Zwei von den Statuen ließ der Gesandte sogleich einpacken um sie nach Florenz zu senden. Dorthin wurden dann auch die Kleinigkeiten gebracht die sich im Atelier fanden: allerlei antike Figürchen aus Terracotta und dergleichen, die jetzt im Hause der Familie stehen, wo auch Michelangelo's Schwert und der Stock, an dem er ging, als rührende Ueberbleibsel aufbewahrt sind, seiner Papiere nicht zu gedenken, über deren Schicksal noch immer nichts entschieden ist.

Als Lionardo am dritten Tage nach dem Tode ankam, war die Leichenfeier in Rom schon vorüber, die in der Kirche St. Apostoli vor sich ging. Alle Florentiner und was in der Stadt an geistig bedeutenden Personen lebte, hatte Theil genommen. Jetzt handelte es sich darum, die sterblichen Ueberreste nach Florenz zu führen. Man fürchtete auf Widerstand bei den Römern. Es wurde behauptet, Michelangelo's letzter Wunsch, in seiner Vaterstadt begraben zu sein, sei nicht wahr. Man ging heimlich zu Werke. Der Sarg wurde als Kaufmannsgut aus den Thoren geschafft.

Am 11. März langte er in Florenz an. Nach dreißig Jahren freiwilliger Verbannung kam Michelangelo todt zurück in seine Vaterstadt. Nur Wenige wußten, daß er es sei, der in dem verhüllten Sarge durch das Thor einzog. Der Herzog scheint den Befehl ausgesprochen zu haben, daß geschwiegen werde. Unberührt, wie er ankam, wurde der Sarg in die Kirche von S. Piero Maggiore getragen und niedergesetzt.

Der nächste Tag war ein Sonntag. Gegen Abend versammelten sich die Künstler in der Kirche. Eine schwarze Sammetdecke mit Gold gestickt lag über der Leiche und ein goldenes Cruzifix darauf. Alle umgaben sie in dichtem Kreise; Fackeln wurden angezündet, welche die älteren Künstler trugen, während die jüngeren die Bahre auf die Schultern nahmen, und so ging es nach Santa Croce, wo Michelangelo beigesetzt werden sollte.

Es war ganz in der Stille geschehen. Einzeln hatten sich die Künstler in San Piero Maggiore zusammengefunden. Aber das Gerücht war durch Florenz geflogen, die Leiche sei angelangt. Als der Zug aus der Kirche trat, empfing ihn eine dunkle Menschenmenge, die still durch die Straßen mitzog nach Santa Croce.

Hier erst in der Sacristei wurde der Sarg geöffnet. Das Volk war in die Kirche eingedrungen. Da lag er, und obgleich drei Wochen vergangen waren seit seinem Tode, schien er unverändert

und trug kein Zeichen der Verwesung: die Züge unentstellt, als wäre er eben gestorben.

Aus der Sacristei trugen sie ihn in die Kirche, an die Stelle wo er beigesetzt werden sollte. Die Menschenmenge aber, die jetzt zuströmte, war so groß, daß es unmöglich war, das Grabmal zu schließen. Jeder wollte ihn noch einmal sehen. Wäre es nicht in der Nacht gewesen, sagt Vasari, man hätte ihn müssen offen stehen lassen. So aber, weil man im Geheimen Alles vorbereitet hatte und doch nur die kamen, welche in der Schnelligkeit davon gehört, verlief sich das Volk zuletzt.

Was hatten die Leute an Michelangelo? Es waren die Florentiner nicht mehr, die verstanden warum er fortgegangen war und nicht zurückkehren wollte. Die Sorge des Herzogs war eine unnöthige, daß der Leichnam des großen Mannes eine politische Erregung hervorrufen könnte. Sie starrten ihn an, heimlich trauernd vielleicht über die Schwäche und den Verlust der Freiheit, zu der sie herabgesunken waren, wie ein Volk, das in das Grabmal eines alten Kaisers blickt, unter dem es vor Zeiten groß und ruhmvoll war und dem der verfallene Körper doch kaum eine Ahnung der Zeiten zurückgiebt, in denen diese Faust noch ein Schwert führte. Sie stehen davor, betrachten ihn, es durchschauert sie etwas das bald wieder verschwindet, und Jeder geht nach Hause und besorgt seine täglichen Geschäfte weiter.

Erst im Juli waren die Vorbereitungen beendet für die Leichenfeier, welche die Künstler veranstalteten. Vasari beschreibt sie in einem ausgedehnten Berichte; Stück für Stück erzählt er, wie die Kirche von San Lorenzo ausgeschmückt war, welche Embleme und Unterschriften, und von welchen Künstlern jedes Einzelne gearbeitet wurde. Varchi hielt die Leichenrede. Der Einzige, der Michelangelo damals noch verstand in Florenz, Benvenuto Cellini, war nicht dabei. Es muß Allerlei vorgefallen sein. In den Acten der Akademie steht, er habe nicht gewollt; Vasari sagt, er habe sich

darüber gewundert daß er gefehlt; an einem andern Orte, er sei krank gewesen. In Santa Croce ließ Lionardo Buonarroti ein Denkmal errichten, zu welchem der Herzog den Marmor schenkte; Dante's, Alfieri's und Macchiavelli's Grabmäler sind in derselben Kirche. Auch Michelangelo's Haus in der Ghibellinischen Straße steht noch. Unverändert nicht, denn man hat es im Sinne des Gedächtnisses an ihn mit Malereien und mit den Werken geschmückt, welche von seiner Hand im Besitz der Familie blieben.

Der Herzog sprach die Absicht aus, Michelangelo in Santa Maria del Fiore ein Denkmal errichten zu lassen, aber er hat es nicht gethan. Unter den Bildsäulen großer Florentiner, die heute den Hof der Ufficin schmücken, steht auch die seinige, aber in einer Reihe mit anderen und ohne hervorzustechen.

Alle Italiener fühlen, daß neben Dante und Raphael er die dritte Stelle einnimmt und mit ihnen die Dreizahl der größten Männer bildet, die ihr Vaterland hervorgebracht. Ein Dichter, ein Maler und Einer der groß in allen Künsten war. Wer wollte, wo diese stehen, einen Feldherrn oder Staatsmann ebenbürtig an ihre Seite stellen? Die Kunst allein ist es, die die Blüthe der Völker bezeichnet.

Abschluß.

1.

Michelangelo erlebte noch im letzten Jahre den Ausgang des Tridentiner Concils, das nach vollbrachter Aufgabe, die einer Reform bedürftige katholische Christenheit durch neue Satzungen zu befriedigen, auseinanderging. Es lag in der Natur der Dinge, daß diese Versammlung, deren anfänglicher Zweck war, unter gemeinsamer Berathung der Katholiken und Lutheraner ein die ganze Welt umfassendes Glaubensbekenntniß zu finden, als letztes Resultat eine Reihe von Sätzen lieferte, durch welche die Macht des römischen Papstes und der ihm untergebenen Geistlichkeit zu einer mit schrankenloser Gewalt wirkenden Polizei erhoben ward. Die Erziehung der Jugend war von jetzt völlig in die Hände der Geistlichkeit gegeben, und über die Gedanken der späteren Jahre, mochten sie nun brieflich oder gedruckt oder nur in Gespräche sich äußern, eine so gründliche Controle erlaubt, daß wir, wenn nicht der menschliche Geist die unbändige Spürkraft besäße durch Felsen hindurch Canäle zum Licht und zur Wahrheit zu finden, nicht zu erstaunen brauchten, wenn die Geschichte des 16. Jahrhunderts in seiner zweiten Hälfte und die des 17. einen völligen Stillstand geistiger Thätigkeit zeigte. Dies um so mehr als bald auch in protestantischen Ländern derselbe Geist des Erstarrens in gegebenen Formen eintrat, so daß, weil hier das Terrain kleiner und die Verhältnisse kleinlicher waren, das sich darbietende Schauspiel ein noch elenderes ist.

Aber die Kirche hätte nichts vermocht ohne den guten Willen der Fürsten, welche jetzt in der Religion eins der wirksamsten Mittel sahen, sich über den Völkern in Besitz der Gewalt zu erhalten. Wenig mehr hören wir fortan von Feindschaft zwischen den weltlichen Regierungen und der Geistlichkeit. Inniges Einverständniß tritt an die Stelle der alten Kämpfe. Was in Florenz geschah, kann als Modell gelten für das was jetzt in Europa vor sich ging: überall Verschwinden der bürgerlichen Freiheit, der der Städte sowohl als der, welche der Adel ausübte, und statt der Verfassungen, welche die Fürsten nur als ideale Spitze der Staaten gelten ließen, deren ausübende Macht an gesetzliche Bedingungen geknüpft war, absolute Monarchien mit, der Theorie nach, nur zwei Factoren: einem Fürsten auf dem Throne, der als lebendiger Stellvertreter Gottes auf Erden an sich gar nicht zu sündigen oder menschliche Schwächen zu hegen im Stande gewesen wäre, und einer Heerde von Unterthanen, die allerdings auf verschiedenen Stufen höher oder tiefer stehend, dennoch keine anderen Rechte besitzen als solche, die ihnen der Fürst jeden Augenblick wieder entziehen konnte. Und dieser Zustand in protestantischen Ländern sowohl als katholischen, und wo er nicht durchgeführt war, die Tendenz wenigstens, ihn herzustellen.

Aber auch dies nicht etwa das Resultat einer allgemeinen Fürstenverschwörung gegen die Freiheit der Völker, sondern, wie in Florenz, die natürliche Entwickelung der Zustände. Es ist gesagt wodurch das Herzogthum dort möglich wurde: die Masse derjenigen wuchs mehr und mehr, welche ohne zu den alten angesessenen niederen oder edleren Familien zu gehören, emporkommen wollten und sich an die Fürsten anschlossen, die allein ihnen eine Carrière zu eröffnen im Stande waren. Dieser Weg ward immer allgemeiner und bald selbst von denen eingeschlagen die ihn früher verachtet hatten. Die, von welchen die Fürsten so zum Werkzeug des Emporkommens gemacht wurden, fielen diesen selbst zugleich als

Werkzeuge zur eigenen Erhöhung in die Hände, und es entstand ein neuer Adel in den Ländern, der unfreier als der alte, dennoch wirksamer und thätiger eingriff und bald das einzige Element war, das die Völker und Länder repräsentirte: die Beamten und die Armee bilden den Boden auf dem die Gewalt des Fürsten ruht, ächt demokratische Schöpfungen beide, durch die die alte Gliederung der Stände aufgehoben ward. Und so völlig durchdrang diese neue Organisition die Staaten, daß erst heute, wo wir zu einer natürlichen Ordnung zurückzukehren beginnen, die unbefangene Betrachtung dieser Zustände möglich wird.

Michelangelo's Laufbahn zeigt die aus der freien Kunst in die Hofmalerei sich umwandelnde Thätigkeit der Künstler. Er selbst endete beinahe als Hofarchitekt, Tizian fast als Hofmaler. Was nach ihren Zeiten Großes in den Künsten geschaffen ward, hat beinahe nur den einzigen Zweck, den Bestellungen prachtliebender Fürsten zu genügen. Religiöse Bilder für die geistlichen, weltliche für die weltlichen hohen Herren. Immer kolossaler werden die räumlichen Bedingungen, immer beschränkter die gestattete Zeit, immer bewunderungswürdiger die Geschicklichkeit der Künstler, beide noch zu überbieten. Und deshalb Tizian für die Malerei und Michelangelo für die Architektur in den folgenden Zeiten höchste Vorbilder. Tizian mit seiner Technik, die zuletzt bei in der Nähe fast unvermischt nebeneinandergestellten Pinselstrichen, dennoch im Ganzen ungemeine Effecte erzielte; Michelangelo indem er durch die Reichhaltigkeit seiner Stellungen für die Bildhauer die Nachahmung der Natur, und durch seine grandiosen Bauten für die Architekten eigene Ideen beinahe unnöthig machte. In umfangreicher Weise beherrschen Michelangelo und Tizian die folgenden Künstler, und ziemlich Alles was gethan worden ist, läßt sich auf ihre Thätigkeit zurückführen.

Eigenthümliche Ideen reden von jetzt an nicht mehr aus den Kunstwerken. Die religiösen Bilder entsprechen weder dem innern

Gefühl der Meister, die sie malen, noch dem der Laien oder Geistlichen, die sie bestellen. Die Werke sind keine Selbstgeständnisse mehr, sondern geben conventionelle Gefühle. Triumphe äußerer Geschicklichkeit werden gefeiert, aber fast nur da noch ist Wärme zu bemerken, wo ein mit Liebe gemaltes Portrait das Herz des Malers durch die Farben schimmern läßt. Doch selbst hier greift bald die falsche Mode um sich, unbedeutende Gesichter durch eine Art romantischer Auffassung zum Abbild von Charakteren zu machen die ihren Besitzern nicht eigen waren, Züge und Gestalt aufzubessern, die Augen glänzender zu malen, die Wangen blühender, die Lippen zarter, das Haar üppiger als die Natur es geschaffen hatte. Es entstanden Portraits, die denen schmeichelten welche sie bestellten, die uns aber, wo wir sie sehen, wie Wasser durchs Gedächtniß laufen. Wer aber vergäße ein Portrait Raphaels? Es ist nicht zu läugnen, Maler sind aufgetreten im 17. Jahrhundert, die Außerordentliches geleistet haben, es wäre unnöthig sie aufzuzählen, nicht ein einziger aber unter denen, durch welche die Kunst fortgeführt wurde, flößt das menschlich verlockende Gefühl ein, das bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts aus den Werken der Künstler anmuthig fesselnd uns anhaucht und uns die Stille ahnen läßt, in der sie schafften, die Versenkung ihrer Werke, die Freude an ihrer Vollendung, und die Gewissenhaftigkeit mit der sie langsam herbeigeführt ward. Den besten Sachen des 17. Jahrhunderts fühlt man an daß sie rasch gearbeitet wurden, daß dem Meister daran lag bald fertig zu werden, und daß er nie das Urtheil derer aus dem Geiste verlor, für die er arbeitete.

Diese Flüchtigkeit des neueren Schaffens entsprach aber der größeren Bequemlichkeit der Menschen und dem rascheren Umschwunge in den Schicksalen; und der verschwindenden Concentration der Künstler parallel läuft der flüchtigere Genuß des Publikums. Die bildenden Künste hörten auf als Abbild der Ideen zu dienen, welche die Welt bewegten, weil die Seßhaftigkeit der Menschen

aufhörte, ohne die ein tiefgehenderer Einfluß von Gemälden, Statuen und Bauten nicht möglich ist. Weniger fest an die Stelle geklammert wo man aufgewachsen war, schmückte man diese selbst mit minderer Sorgfalt, und mehr umher getrieben und hineingerissen in allgemeine Schicksale, sucht man auf andere Weise als bisher den Zusammenhang des eigenen Herzens und der höchsten Schönheit, deren Vermittlerin die Kunst ist, zu erreichen.

2.

Ariost dichtete zu den Zeiten, in denen Michelangelo arbeitete. Es kann fast mit Sicherheit angenommen werden, daß sie einander begegnet sind. Aber ich habe weder seinen Namen noch den anderer Dichter genannt, da sie auf den geistigen Zustand ihrer Tage zu geringen Einfluß ausgeübt. Man pflegt Leo den Zehnten als den goldausstreuenden Protector der Dichter, Gelehrten und Musiker hinzustellen: aber was von diesen gethan ward, hatte wenig zu bedeuten damals. Man verstand die antiken Autoren, man führte plautinische Komödien auf und ahmte sie nach in italienischer Sprache, aber es war eine Liebhaberei der Vornehmen. Ariost und Macchiavelli, die einzigen, die gut italienisch zu schreiben verstanden, ließ Leo der Zehnte bei Seite liegen.

Macchiavelli, in den prosaischen Schriften, wäre geeignet als der Beginn einer literarischen Aera betrachtet zu werden, seine Werke aber sind erst von späteren Zeiten gewürdigt worden. Die späteren florentinischen Geschichtsschreiber blieben zum größten Theil versteckt liegen, bis nach langen Jahren die Handschriften gefunden und veröffentlicht wurden. Die Musik war ein Anhängsel der Dichtkunst, einfacher Art und ohne die Kraft zu berauschen wie heute. Man hätte all das entbehren können: die bildende Kunst allein war im Stande zu begeistern. Sie begriff man, auf ihre Schöpfungen blickte Jeder, und entzückt rühmten sich die Städte ihres Besitzes an Bauten, Bildsäulen und Gemälden. Eine Fluth

von Sonetten ergoß sich als die Sacristei von San Lorenzo oder der Perseus des Cellini zuerst gezeigt wurden, während über Bandinelli's Werke ein poetischer Sturm von Verachtung ausbrach. Nicht nur bei allen Festen standen die Künstler oben an, sondern in das ganze Leben jener Zeit waren sie tief verflochten. Neben den Stanzen des Vaticans, den Gemälden der Sistina, den Statuen der Sacristei kann keine geistige Schöpfung der gleichen Jahre als ebenbürtig aufgewiesen werden. Sie stehen so hoch über den anderen Producten ihres Jahrhunderts, als Dante's Verse über den Malereien Giotto's stehen.

Durch die Erregung aber, mit der die Reformation die Gemüther erfüllte, wurde der Sprache eine Gewalt verliehen, die sie bald als den einzigen Spiegel gleichsam für die Gefühle der Völker erscheinen ließ, und in demselben Maße, in dem, was durch sie geschaffen worden war bis dahin, neben den Werken der bildenden Kunst niedrigeren Ranges erschien, mußte von nun an das durch die Kunst an Gedanken zur Erscheinung Gebrachte zurückstehen neben dem was geschrieben wurde. Raphael und Michelangelo beherrschen das 16. Jahrhundert: im siebzehnten steht die Literatur übermächtig da. Alle Anstrengungen waren im siebzehnten darauf gerichtet, dem Druck der politischen und theologischen Tyrannei zu entfliehen: man warf sich auf die Beobachtung der Natur, die einstweilen die Religion am wenigsten zu berühren schien, und flüchtete in die Länder der Poeten, in denen die irdische Obrigkeit nicht zu gebieten hatte. Und daraus hat sich in den drei Jahrhunderten zwischen heute und den Zeiten Michelangelo's die Sprache zu solcher Herrschaft erhoben, daß es uns heute ganz unmöglich scheinen würde, es könne ein Maler oder Bildhauer durch seine Werke Eindruck machen auf das Volk, wie Schiller oder Goethe mit ihren Versen und ihrer Prosa. Und dies Uebergewicht der Literatur zeigte sich gleich im Anfange der neuen Zeit: Zurbaran, Murillo und Velasquez sind große Maler, aber sie stehen zurück

hinter Cervantes, Lope de Vega und Calderon. Lesueur und Lebrun können nicht genannt werden neben Molière und Corneille; und Rubens, den man den Shakespeare unter den Malern nennt, und Vandyck, was sind sie neben dem wirklichen Shakespeare, aus dessen Versen Gestalten auftauchen, neben denen Rubens reizendste Köpfe eintönig und stumm erscheinen.

Hatten sich jedoch im 17. Jahrhundert bildende Kunst und Literatur noch eher die Wage gehalten, im achtzehnten verliert sich selbst der Anschein, und die Obergewalt des geschriebenen Wortes ist so sichtbar, daß die Kunst neben der Literatur fast verschwindet. Der letzte Rest dessen was das 17. Jahrhundert aus dem sechszehnten mitgebracht an beruhender Genußfähigkeit und einer durch die Schönheit des Lebens sich über die Freiheit des Lebens tröstenden Anschauung der Dinge, war verloren gegangen, und die Anstrengungen des Geistes darauf gerichtet, den Zwang der politischen Verhältnisse loszuwerden, deren materielle Nachtheile allmälig hervorzutreten begannen. Die Summen fingen an zu mangeln, die früher für den Luxus der schönen Künste flüssig gewesen. Man begann den Werth des Geldes, der Zeit, der Arbeitskraft mit den Fähigkeiten der Länder zu vergleichen, welche sie bedurften und hervorbrachten. Die Naturwissenschaften nahmen immer größeres Terrain ein. Italien, als das Vaterland der schönen Künste, sank in die Stellung eines Landes zurück, in dem man sich nur noch die Zeit vertrieb, Spanien war von seiner allmächtigen Höhe herabgestiegen, der römischen Centralgewalt in geistlichen Dingen begannen die Mittel zu fehlen sich geltend zu machen, und die Initiative der Bewegung ging von den Franzosen aus, einem Volke, das für die Literatur mit großen Fähigkeiten begabt, für die bildende Kunst kein natürlich schöpferisches Gefühl besitzt. Das französische Wesen aber durchdrang das geistige Leben der Völker zuletzt so ganz und gar, daß Malerei, Sculptur und Architektur in Frankreich ihre Muster suchten, und, wie im vorhergehenden Jahrhunderte das

Persönliche aus den Werken der Künstler allmälig geschwunden war, nun sogar die Natur verloren ging.

3.

Dieser Verlust beschränkte sich bald aber nicht mehr auf die Künste. In den fortschreitenden Jahren theilte er sich der Literatur mit. Das Gefühl begann in Europa lebendig zu werden, daß nicht nur die politischen Zustände, in denen man lebte, unnatürlich seien, sondern auch die Mittel, durch die man sich über sie zu erheben suchte, aufhörten ihre Dienste zu leisten. Die französische Literatur war mächtig gewesen so lange sie gegen die römische Hierarchie kämpfte, nun, da deren Macht gebrochen war, verlangte man neuen frischen Inhalt für das geistige Leben, und jetzt endlich war es, wo die protestantisch=germanischen Nationen, die bis dahin nur im Anschluß an die französische Bewegung etwas zu leisten vermocht hatten, selbständig eintraten und den Fortschritt zu leiten begannen.

Deutschlands Schicksale waren denen der anderen Länder unähnlich gewesen. Ueberall sonst hatten blutige Kriege, an denen sich die Nationen selbst betheiligten, das Uebergewicht entweder des Katholicismus, in Spanien und Frankreich, oder das der religiösen Freiheit, in England und Holland, herbeigeführt. Durch diese Kämpfe, die alle Leidenschaften der Völker erregten, waren Charaktere gebildet und ein frischer, vertheidigungsmuthiger Geist in den Einzelnen genährt worden, der dem allgemeinen Zustande zu Gute kam. Ohne diese Kriege hätte Shakespeare, Corneille und die spanischen Dichter die Charaktere nicht gefunden die sie auftreten ließen.

Bei uns dagegen ward nichts dergleichen erlebt. Man vertrug sich. Niemand störte die Lutheraner, um sie zu zwingen sich im Ganzen ihrer Haut zu wehren, Niemand reizte die Katholiken zum Angriff. Beide Theile waren fast hermetisch gegeneinander abgeschlossen. Während überall gewaltsames Drängen die Macht

der Fürsten concentrirte und befestigte, schleppten sich bei uns die Dinge langsam weiter ohne Entscheidung im Großen. Die unendliche Theilung des Landes bestand fort, und selbst der ungeheure Angriff der habsburgischen Dynastie, welche Italien und Spanien gegen den lutherischen Norden hetzte um ihn zur Umkehr unter das alte Joch zu zwingen, hatte keinen Erfolg. Dreißig Jahre lang war Deutschland, das als eigene Nation den Ausschlag nicht zu geben vermochte, das Schlachtfeld für die es umgrenzenden Völker, und nachdem die Fremden, die so auf unserem Boden sich bekriegt, endlich Frieden geschlossen, kehrte der alte Zustand wieder. Niemand war Sieger gewesen, Niemand blieb Herr des Landes, das nur verloren hatte. Deutschland als ein Ganzes existirte jetzt kaum mehr. Die katholischen Theile verfielen dem romanischen Einflusse, während in den protestantischen sich in geheimer Nachahmung der französischen Regierung das Fürsten- und Pastorenregiment bildete, das ein Kennzeichen des vorigen Jahrhunderts ist. In den übrigen Ländern wuchsen die Künste weiter: bei uns hörten sie im nationalen Sinne ganz auf, und der Protestantismus, der für die romanischen Länder zu einem Anstoß geworden war alle Kräfte zusammenzunehmen, führte so für diejenigen, denen er am meisten hätte nützen sollen, in nächster Nähe nichts als Dürre und Stillstand herbei.

Soll von germanischer Kunst gesprochen werden, so dürfen wir weder von der der antiken Völker, noch von dem was im 16. Jahrhundert in Italien geschah, ausgehen. All das liegt für uns abseits, und der Einfluß dieser Mächte hat nur störend eingewirkt. Die deutsche Kunst ist durch die Berührung mit den Italienern aus ihrer eigenthümlichen Bahn herausgedrängt worden Jahrhunderte lang, und lenkt erst heute in die alten Spuren wieder ein, die dem germanischen Kunsttriebe entsprechend, uns weiterzuführen allein geeignet sind. Es giebt Viele, welche groß geworden in antiker und italienischer Anschauung, den heute einbrechenden Naturalismus für eine Verirrung halten: wenn sie die deutsche Kunst als

etwas Berechtigtes in sich aber von ihren Anfängen ab verfolgen wollten und ihr Bestreben erkennten, als Verkörperung deutscher Ideen dem Volke das zu geben was unser Volk von der Kunst verlangt, so müßten sie in dem großen Wirrwarr des heutigen Tages nichts als die Umkehr zu dem für uns Angemessenen und Natürlichen erblicken.

Zu einer Zeit, wo in Italien die bildenden Künste noch nicht wieder emporgebracht waren, existirte in Deutschland eine Malerei, Sculptur und Architektur, deren Ueberbleibsel den hohen Grad der Ausbildung andeuten, auf dem diese Künste standen.

Die italienische Bildhauerei und Baukunst erneute sich durch die Wirkung der in Rom zumeist entweder erhaltenen oder neu zu Tage tretenden antiken Werke. Nicht so die Malerei. Der Streifen Europa zwischen den Mündungen der Rohne und denen des Rheins, die aneinander stoßenden fruchtbaren Thäler der beiden Flüsse, sind das Land, in dem sich lebendiger als in Italien und Byzanz antikes Wesen erhalten und fortgebildet hat. Hier war die Berührung der antiken und modernen Zeiten die natürlichste und fruchtbarste. Hier ging der antike Baustyl durch alle Phasen in den gothischen über. Hier, in den alten Städten, brachen auch die politischen Formen nicht plötzlich zusammen oder verkamen, sondern flossen langsam ein in die moderne Gestaltung. Hier, wenn auch Giotto nicht dahin gelangte, fand sich eine aus uralter Ueberlieferung fortschreitende Kunst, die sich zur Rechten und Linken in die Länder verbreitete und deren einer Theil, die Malerei, durch den zwischen Frankreich und Toskana höchst lebendigen Verkehr nach Florenz gebracht worden ist. Hier auch, unabhängig von dem, was darauf in Italien geschah, bildeten sich die Künste weiter, getragen vom Reichthum des Landes und der unabhängigen Stellung seiner Bewohner, bis erst in den Zeiten Karls des Fünften, als der politische Bau von ganz Europa umgestürzt ward, auch hier das eigene Leben von Spanien und Italien aus unterjocht wurde und die

Kunst dem Einflusse der Schulen Tizians und Michelangelo's anheimfiel.

Fasse ich zusammen, was bis zum Auftreten Raphaels in Deutschland und den Niederlanden in Malerei und Sculptur geleistet worden ist, so kann es der Thätigkeit der Italiener nicht nur ebenbürtig an die Seite gestellt werden, sondern übertrifft sie. Nur der eine Grundunterschied zeigt sich vom Beginne ab: die romanische Kunst wird von einem idealen Gefühl für die Harmonie der Linien und für das Zusammengehen aller Figuren zu einer sich abschließenden Composition geleitet, während die germanische mit oftmals fast wie bewußte Hartnäckigkeit erscheinender Selbstbegrenzung nur die Genauigkeit in der Nachbildung dessen anstrebt, was sie vor Augen hat. Wie roh in den Mitteln erscheint Giotto bei seinem Portrait Dante's: Niemand aber hätte im Norden solch einen Umriß gezeichnet! Und deshalb, so weit die Italiener in der Zartheit der Farben und der äußersten Treue zurückstehen, mit der bei uns gemalt wurde, in dem Einen übertreffen sie uns, daß sie die Gestalten über das Individuelle hinaus zu erhöhen wissen. In der Cathedrale von Brügge sehen wir einen van Eyck zugeschriebenen Madonnenkopf. Dargestellt ist das Antlitz einer Frau die in Thränen ausbrechen will, mit Anstrengung aller geistigen Kraft aber sich zu fassen und die Verzweiflung zu unterdrücken sucht, der sich hinzugeben vernichtend sein würde. Der geschlossene von innerlichem Schluchzen fast gesprengte Mund, die Augen, die ihre Thränen wieder aufgesogen zu haben scheinen, die jammervolle Schwäche und Stärke zugleich, ist nicht mit Worten zu beschreiben. Raphael wäre nie darauf gekommen, das darstellen zu wollen. Und in der Abbildung solcher Momente eine Meisterschaft bei den nordischen Malern. Die feinsten Regungen der Seele bilden sie ab. Weder die Griechen noch die Italiener haben auch nur Versuche in dieser Richtung aufzuweisen.

Auch in den Portraits entdeckt sich dieser nationale Unterschied.

Antike Büsten und Statuen tragen den Ausdruck einer ruhigen leidenschaftslosen Seele. Die Augen scheinen klar und fest in eine lichte Weite zu blicken, die Lippen athmen in gemessenen Zügen, die Haltung des Körpers ist, als hätte das Volk die Augen auf sie gerichtet und beobachtete ihr Benehmen. Italienische Bildnisse zeigen ein leises Lächeln zuweilen, meistens fühlt man, der Meister hat die glücklichsten Momente zu wählen gesucht. Es ward erzählt, wie sorgsam künstlich Lionardo diese Stimmung bei der schönen Mona Lisa herbeiführte. Dagegen die Portraits Dürers oder Holbeins: nicht ein Schimmer von Stimmung, nicht ein Anflug idealer Freude im Ausdruck, sondern mit staunenswürdiger Sorgfalt der Mensch dargestellt, wie er dasaß und sich malen ließ, nicht um einen Funken erregter als gewöhnlich, sondern gemüthsruhig, kaltblütig, wie man die Leute zum Fenster hinaussehen sieht. Die ganze klare Wahrheit wollte man geben und gab sie. Nichts davon, nichts dazu; den Menschen, wie er heute ist und gestern war. Und darüber hinaus können die Maler nicht; wie abgeschnitten ihre Fähigkeit.

Daß diese Fähigkeit sich dann aber doch einstellte in dem Maße als der geistige Inhalt der Zeiten freier ward, zeigen doch wieder, so durchaus deutsch die beiden Meister auch arbeiten: Holbeins und Dürers Werke. Auf sie wirkte die italienische Kunst, wie sie vor Raphael bestand. Vielleicht, hätte Deutschland damals eine Hauptstadt gehabt wie Rom oder Paris, und zugleich durch eine unabhängige Politik sich später frei halten können, jetzt würde sich, was in den Städten nicht möglich war, in denen die Künstler unterdrückt und ohne Anstoß geistigen Verkehrs sich kaum am Leben hielten, zu hoher Kunst entwickelt haben. Wie elend mußte sich Dürer durcharbeiten und, um nur zu leben, sich auf das Handwerk stützen. Adam Krafft starb im Spital. Wir hatten keinen Papst, keinen Kaiser mit festem, stätigen Sitze im Lande, keinen gebildeten Adel. Wir waren nichts den Anderen gegenüber; das Italienische

brach ein, wie das römische Recht einbrach und die deutschen Gewohnheiten abrasirte. Gegen die ungeheure Fertigkeit, mit der in Italien gearbeitet wurde, und den Eindruck der römischen und venetianischen Gemälde hielt jetzt nichts mehr Stich, Italien wurde das Wanderziel der deutschen und niederländischen Künstler (von deutschen zumal ist bald wenig mehr die Rede), und fremde Auffassung und fremde Technik überwältigten das Nationale.

Indessen der Zwiespalt romanischer und germanischer Auffassung war ein zu tief gehender, als daß er nicht dennoch bald wieder durchgebrochen wäre. In den Niederlanden blühten die Künste weiter, die in Deutschland darniederlagen. Rubens ist hier der größte. Auf eine seltsame Weise ist es in ihm zu einer Art Vereinigung der Gegensätze gekommen. Der Technik nach gehörte er ganz Italien. Dort lernte er malen und arrangiren. Die spanisch-römisch-katholische Kirchenpracht lieferte ihm die religiösen Stoffe, die kaiserliche Politik die historischen. Trotzdem zeugen seine Körper, Gesichter und Alles was leblose Natur ist, das Material gleichsam seiner Gemälde, von germanischer Auffassung. Einen sterbenden Christus malt er, der als Bildniß dessen betrachtet den wir unter diesem Namen verehren, unerträglich wäre: gemein der Natur nachgebildete Körperformen, als läge ein seiner Kleidung beraubter deutscher Bauer da und die Zeichen des Todes meldeten sich an seinem Körper, und dennoch dieser Körper, seine Lage, sein Fleisch, die Muskeln vom verwirrten Haupthaar bis zu den Sohlen, denen wir entgegensehen, von einer Wahrheit und mit einer Geschicklichkeit durch Farben auf Leinwand gezaubert, daß wir mit Bewunderung sagen, nur ein großer Künstler habe das zu malen vermocht. Rubens konnte nicht über die nackte Natur hinaus. Er hat ein jüngstes Gericht gemalt: es wäre undenkbar, daß irgend ein Mensch an dergleichen mit religiösen Gefühlen heranträte. Christus sitzt da in Bart und Locken und in adelig vornehmer

Position, wie ein Fürst der einer Execution zusieht, ein spanischer König etwa wenn Ketzer verbrannt werden, und die Verdammten stürzen in Gestalt einer Cascade von nackten Frauen der fettesten Race pêle-mêle in die Hölle, wie ein Eimer voll Fische der ausgeschüttet wird. Und dennoch, welches Leben in diesen kolossalen Stücken Menschenfleisch! Welche Leibhaftigkeit in den toll allegorischen Gemälden der Brüsseler Akademie; wie anmuthig selbst die Vermischung antiker Gottheiten und irdischer Fürstlichkeiten, beide, in ihrer Art, nach der neuesten Mode gekleidet, mit denen Rubens die Thaten der französischen Königsfamilie verherrlicht hat. Wahren Genuß aber giebt doch nur auf seinen Bildern, was unmittelbar als Portrait erscheint. So die Maria im Dome zu Antwerpen, die wie eine zarte flämische junge Bäuerin unglaublich anmuthig dahinschreitet, oder die Anbetung der Maria in der Kirche St. Jacques, wo Rubens sich selbst und seine erste und zweite Frau, jung und blühend beide, als hätte er sie zu gleicher Zeit neben sich gehabt, portraitirte. Die Gestalten, jede für sich oder beide im Contraste gegeneinander, sind ein reizender Anblick. Die Eine feurig, brillant, kühn, energisch, aber doch noch sanft und lieblich, die Andere schüchtern, zurückhaltend, nachdenkend. Man glaubt den Lippen anzusehen, dort, wie rasch und belebt sie plaudern, hier, wie schweigsam sie ihr Herz in wenige Worte legen. Und zugleich ein Schimmer über Beiden, als könnte es kein böses Schicksal geben für diese Frauen und überall, wo sie erscheinen, müßte die Sonne scheinen.

Zeigt Rubens aber den Versuch, die Gegensätze zu vermitteln, so tritt neben ihm in den Werken eines anderen Meisters die Absicht, nicht nachgeben zu wollen, in der seltsamsten Weise auf und läßt die eigentliche Natur germanischer Anschauung, geschärft durch dieses gewollte Widerstreben, so kraß zum Vorschein kommen, daß vielleicht niemals in schärferer Weise gegen das allgemein Gültige opponirt worden ist.

Ich hatte oben den Satz aufgestellt, daß immer, wenn der Zwang einer Schule durchbrochen worden sei, ein starkes Talent sich mit Gewalt auf die Natur geworfen habe. Nach Tizians letzter Revolution war dieser Versuch noch einmal in Italien gemacht worden. Nicht eigentlich gegen die Venetianer, sondern gegen die sich unter den Carracci in Bologna bildende akademische Richtung, welche eine auf allgemeiner Kenntniß alles Geleisteten beruhende sogenannte beste Methode ausfindig gemacht zu haben glaubte, durch die, sie mag nun gut oder schlecht gewesen sein, jedenfalls das Charakteristische aufgehoben ward, des Individuellen gar nicht mehr zu gedenken. Man benutzte geschmackvoll das Erlernte, dies war das Geheimniß. Hiergegen lehnte sich Michelangelo Caravaggio auf, ein Meister, der mit ungemeinem Blicke für Linien sowohl als Farbe, aber ohne Gefühl für ideale Schönheit, Werke hervorgebracht hat, die als daguerreotypartige Nachbildungen der zufälligen Natur Alles übertreffen was selbst heute darin geleistet wird, und dessen Einfluß viel dazu beitrug die späteren Maler auf die Natur zurückzulenken. Immer aber hatte Caravaggio die italienische Natur vor Augen, deren Grazie ihm oft, es scheint fast gegen seinen Willen, das Zarte, Liebliche aufdrängt. Nun aber denken wir uns einen niederländischen Meister, auf den weder der italienische Himmel, noch die Antike, noch Raphael und Michelangelo ihren unbewußten Einfluß äußerten, mit derselben Hartnäckigkeit und Alles überbietendem Talente der Natur seines Landes gegenüber, mit ungeheurem Farbensinne, kolossaler Kraft der Erfindung, und mit einem Fleiße der wahrhaft unbegreiflich erscheint: das ist Rembrandt. Für mich der größte Maler, den seine Zeit hervorgebracht.

Rembrandt hat sich wie Michelangelo die Welt neu geschaffen. Mag er malen oder radiren, er versetzt uns mit ganzer Seele in das hinein, was er darstellt. Seine Portraits sind wie plötzliche Erscheinungen von Personen, die wir belauschen, wie man unge=

sehen Nachts durch ein Fenster in fremde Stuben blickt. Er liebt es durch frappante Beleuchtung diesen Reiz zu erhöhen, aber er bedarf ihrer nicht. Er malt ein lachendes Kind, das uns einen Apfel entgegenstreckt, daß man hingreifen möchte, um ihn ihm abzunehmen. Er radirt Adam und Eva unter dem Apfelbaum, er ein nackter Bauertölpel, sie eine Viehmagd, aber man sieht sie lebendig dastehen und hörte im Geiste ihr albernes Geschwätz. Die Feinheit mit der Rembrandt beobachtet, die Unschuld mit der er darstellt, der romantische Zauber mit dem er seine Werke umhüllt, macht es fast unmöglich, sie anders als mit Behagen und dem Wunsche des eigenen Besitzes anzusehen. Aus dem unbedeutendsten Vorwurf lockt er etwas heraus, was uns Freude macht. Er radirt mit geringen Mitteln einen Streifen Wasser, ein Paar Bäume und eine Hütte darunter, als hätte man sie als gleichgültiges Ziel eines Spaziergangs vor den Augen. Alle die biblischen Scenen zeigt er mit oft schauderhaften Figuren ausstaffirt, Christus von erschreckender Häßlichkeit, immer aber so frappant wirklich, so unbekümmert als Abbild dessen, was ihm gerade einfiel, daß uns Widerspruch niemals in den Sinn kommt. Es ist gar keine Kunst im antiken oder italienischen Sinne, es ist, könnte man sagen, nur ein Reiz auf die Phantasie, durch Farben und Linien hervorgebracht ein Festhalten der Dinge, die zufällig vor Augen stehen oder den Geist durchstreifen, ein Hinzaubern von Erscheinungen, an denen man mit den Augen festzukleben sich gezwungen fühlt. Nichts was die Seele erhöht und bildet, was unsere edelsten Gefühle erregt, unsere Leidenschaften befriedigt, aber es enthält das, was für germanische Anschauung die Kunst besitzen muß: nicht blos die Wahrheit, sondern auch die Wirklichkeit, was Shakespeare besitzt und alle die Dichter die wir zu unseren besten zählen. Wir verlangen Situationen, in die wir uns hineinzuleben vermögen, und da, wo die Malerei keine Gedanken darstellt, Nachformungen der Natur, die so täuschend als möglich sein müssen.

Daraus entsprang dann in den Niederlanden die Schule derer, welche mit allem Aufwand der Technik die leidende, liegende Natur darzustellen suchten. Penible Abbildungen der gewöhnlichsten Hausgeräthe wurden angefertigt. Blumen, getödtetes oder lebendiges Wild, Vögel, Messer, Gläser, kurz was irgend eine Ansicht darbot von der es sich darstellen ließ, und als Blüthe dieser Richtung dann die Landschaftsmalerei, der eigentliche Kern der heutigen Kunstproduction. Mit der Landschaft, die zuerst nur den Hintergrund von Figuren bildete, dann aber, ohne handelnde Gestalten, nur die Fernen, Himmel, Meer und Bäume und Felsen gab, war Alles aufgegeben was im bisherigen Sinne Kunst genannt wurde. Eine Landschaft wäre für Michelangelo eine leere Tafel gewesen, gerade so, wie ihm die schönste Gegend ohne Menschen eine Einöde war; die Griechen, Römer und Italiener verlangten Städte und Menschen, der Germane unberührte Natur und Einsamkeit. Dennoch, wie bei zunehmender Cultur die Eigenschaften der Völker sich zu vermischen begannen, so scheint auch den Italienern und Franzosen der Sinn für die Schönheit der liegenden Natur aufgegangen zu sein, und zu der Zeit, wo die menschliche Form erschöpft war in allen Stellungen und Beleuchtungen, tauchte die Landschaftsmalerei als das eigentlich Neue auf, das das 17. Jahrhundert im Bereiche der Kunst geschaffen hat. Claude Lorrain, Salvator Rosa und Poussin standen neben den Niederländern als Meister da, welche den Schöpfern historischer Gemälde gleichgeachtet wurden. Und der Landschaft entsprechend, herrschte statt der Dichtkunst die Musik. Aber wenn durch Beide auch das Tiefste angedeutet werden kann, zu sagen und darzustellen vermögen es nur menschliche Sprache und menschliche Form, und so bezeichnen Musik und Landschaft mehr eine Schwäche als eine Stärke der Zeit, die lieber träumen und vergessen als sehen und handeln wollte. Diese Beiden aber waren zu Anfang des vorigen Jahrhunderts allein noch übrig als die Künste, in denen sich eine

Persönlichkeit zum Ausdrucke bringen ließ: in Dichtung, Architektur, Sculptur und Figurenmalerei gab es nur noch Manieren. Jene entzückten die höheren Kreise als Unterhaltungen denen man sich gelegentlich hingab: diese waren dem handwerksmäßigen Betriebe oft sehr talentvoller Meister anheimgefallen, die in ihrem Fache immer noch Vortreffliches zu Stande brachten, so völlig aber sich den Anforderungen der Mode unterwarfen, daß von einem Hineinlegen großer Ideen nicht mehr die Rede war.

4.

So standen die Dinge, als um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die französische Literatur in Deutschland zu wirken begann, und die Waffen, mit denen gegen Rom gestritten worden war, bei uns jetzt gegen die Pastorentyrannei gebraucht wurden. Während in den romanischen Ländern das Ende dieses Kampfes eine Art sittlicher Auflösung war, so daß alles Bestehende ins Wanken gerieth und eine Verwirrung kam, aus der kein Ausweg sich darbot, traten in Deutschland Männer auf, die mit solcher Kraft ihre Persönlichkeit als das Maßgebende aufstellten, daß sich um sie herum das Chaos neu zu crystallisiren begann. Lessing, Herder, Winckelmann, Kant und Goethe nenne ich als die Führer der Anderen. Was unter ihnen und von ihnen an geistiger Arbeit gethan ward, hob uns aus der Verkommenheit empor. Friedrich der Große sorgte dafür, daß diesem erneuten Leben ein politischer Kern gegeben werde. Und indem das auf diesem Wege sich Bildende langsam einflußreich über die ganze Erde ging, ist der Boden gewonnen worden, auf dem wir heute stehen.

Zum ersten Male faßte man die ganze Menschheit auf als ein allgemeines mit einer Seele begabtes Geschöpf, das seine Entwicklungsstadien durchmacht, und, geleitet durch die Naturwissenschaften, die Erde als den nach Gesetzen gleichfalls sich ändernden Spielplatz dieser Menschheit. Die Ideen einer Vorwelt, Weltent=

stehung, Weltfortbildung und der Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen als eines einheitlichen Wesens begannen in den Gemüthern sich einzuleben. Die Zukunft erschien als etwas das bestimmbar sein könnte nach Analogie der Vergangenheit; die moralische Entwicklung des Geistes wurde in ihrem ganzen Umfange betrachtet und dem Christenthum eine nur historische Stellung angewiesen; und der zu so erhabener Betrachtung der Erscheinungen aufstrebende Geist sah sich in ein Gebiet der Freiheit versetzt, daß Alles früher fest und unbeweglich scheinende plötzlich nur als eine Schöpfung des menschlichen Willens dastand, dem die Freiheit gegeben war jeden anderen Weg einzuschlagen, und über den irdischen Gewalten keine verpflichtende oberste Leitung mehr zukam. Der Mensch ist frei. Er braucht nur zu wollen, um zu können. Worauf es ankommt, ist nur noch, das höchste Gut zu erkennen, um darauf loszugehen. Dies waren die letzten Resultate der neuen kritischen Weltanschauung.

Auch heute bilden diese Sätze das Lebenselement, in dem sich diejenigen bewegen, welche die eigentliche Macht über die Menschheit ausüben, und deren Erkenntniß die Anderen sich unterordnen müssen. Womit wir uns beschäftigen, ist, die Hindernisse zu beseitigen die aus Zeiten geringerer Klarheit noch als äußere Lebensbedingungen übrig geblieben sind und von der großen Masse mit Zähigkeit festgehalten werden. Was Winckelmann durch die Alten für die Kunst that, thaten ganze Reihen von Männern für andere Zweige der Wissenschaft, alle demselben Ziele zustrebend und deshalb bewußt oder unbewußt einander in die Hände arbeitend. Ein ungeheueres Sortiren der Erscheinungen begann. Dem, der die Welt im alten Sinne betrachtete, mußte diese Thätigkeit als Zerstörung erscheinen. Der Vorwurf wurde erhoben, man reiße ein und wisse nicht aufzubauen. Und als die Wirkungen dieser Kritik endlich dahin führten, daß ein Reich wie Frankreich in wenig Jahren zusammenfiel, schien es als seien die Zeiten allgemeiner Vernich=

tung eingebrochen, an die heute noch Viele glauben, die den gewissen Untergang der Menschheit vor Augen sehen.

Die Literatur hatte diese Bewegung herbeigeführt, die Völker waren gewöhnt daran, durch sie allein noch auf sich wirken zu lassen: auf ihrem Gebiete traten jetzt die Folgen des Umschwunges in der Denkungsart der Völker zu Tage.

Wo früher Ueberraschendes, Großes geleistet worden war, hatten sich Dichter und Schriftsteller bis dahin stets an das Ueberlieferte angelehnt, Muster vor Augen gehabt, Fremdes auf sich wirken lassen und durch Stoffe Aufsehen gemacht, bei denen eine bestimmte äußere Form großen Theil am Erfolge hatte. Da trat Rousseau auf in Frankreich und schrieb seine neue Heloise. Ein Werk das völlig formlos war. Anders als Alles was man bisher gekannt. Die rücksichtslose Mittheilung eines Menschen, der einsam und nur an sich denkend den vollen Strom seiner Leidenschaft und seines ganzen Wesens in einer Reihe von Bildern gab, daß man sich in sie versenkend ein anderer Mensch ward. Ergriffen in allen Gefühlen schöpfte man eine neue Anschauung der Dinge aus diesem Buche, als lebte man ein anderes Leben nachdem man es in sich aufgenommen hatte. Niemals vorher war durch ein Kunstwerk mit so eindringlicher Gewalt auf ein Volk losgegangen worden, und der Eindruck ein ungeheuerer. Rousseau wirkte auf Deutschland, aber er hat nur zeitigen helfen was bei uns geschah, nichts hervorgerufen was nicht ohne ihn gekommen wäre. Goethe beginnt bei uns seine Laufbahn. Er schreibt seinen Werther. Ohne zu wissen beinahe was er thut, stellt er für Deutschland ein Werk hin, neu wie die Heloise den Franzosen, eingreifend wie sie, ein Sturm von Leidenschaft in Worte gefaßt, neben dem alles Frühere kalt und berechnet erscheinen mußte. Und so Goethe weiter in seinem Götz von Berlichingen, so Schiller in seinen Räubern: Arbeiten, die dem Drange dunkeln Gefühls entwachsend einzig, alles Hergebrachten spotteten und eine Freiheit des Schaffens

zeigten, wie sie nie zuvor weder in Anspruch genommen noch versucht worden war. Es bedurfte keiner Bedingungen mehr fortan zu künstlerischer Thätigkeit. Die reine Leidenschaft schien zu genügen. Ihr bot sich Alles dar und diente ihr.

In diesem Sinne wurde nun auch eine Erneuerung der bildenden Künste gefunden.

Ununterbrochen hatte man seit dem 16. Jahrhundert das Alterthum in Schriften und Kunstwerken vor Augen gehabt. Die französischen Tragödiendichter waren stolz darauf, den Regeln des Aristoteles zu genügen. In Schulen und Universitäten bildete die antike Cultur die Grundlage der Unterweisung. Bildhauer und Maler führten Phidias und Apelles im Munde. Aber man hatte was in antiken Zeiten producirt worden war bisher als ein Ganzes in Bausch und Bogen aufgefaßt. Aeschylos und Terenz, Aristoteles und Seneca, Homer und Virgil, Arbeiten griechischer und römischer Künstler, Alles erschien en bloc als die geistige Aeußerung einer einzigen abgethanen Epoche, die man die antike Welt nannte. Winckelmann brachte für die bildende Kunst System in diese Unordnung, und sein in der Vergangenheit die Zeiten unterscheidendes Urtheil, das jedem Werke die Bedingungen seines Entstehens ausfindig machte, begann über die Künstler mächtig zu werden. Man lernte die Arbeiten als nothwendige Producte bestimmter Verhältnisse beurtheilen, stellte sich mit möglichster Freiheit den Erscheinungen gegenüber, machte sich los von dem was bis dahin als unerläßliche Bedingung erschienen war, und begann neu zu arbeiten. Arme junge Leute, denen es kaum darauf ankam zu verkaufen oder Bestellungen zu erhalten, wenn sie nur so viel erwarben um nicht verhungern zu müssen, greifen zur Malerei, um Gedanken durch sie zum Ausdruck zu bringen die nichts zu schaffen haben mit dem von der Malerei alten Styls Hervorgebrachten. Unbekümmert um das was man Kunst nannte in der Welt in der sie lebten, studiren sie nach eigenem Instincte und wählen ihre Mit-

tel wie sie ihrer Persönlichkeit zusagen. Nach Rom trieb es sie. Seine Denkmale und die herrliche Natur, die es umgiebt, erfüllen gleichmäßig ihre Seele. Philosophie, Religion, Geschichte, Poesie suchen sie zu umfassen, und wie einst für Michelangelo haben die Werke der bildenden Kunst und die der Dichter fast gleichen Werth für ihren vorwärts arbeitenden Geist. Die Gedanken bleiben die Hauptsache, die Gemälde sind nur die Gewänder der Gedanken für sie. Es kam ihnen nicht darauf an, ob ihre Arbeit den Leuten in die Augen stäche, nur sich selbst suchten sie genug zu thun. Es hatte keinen Einfluß auf ihre Entwicklung, daß sich hier und da Gönner fanden, auch Fürsten darunter, die ihnen mit Geld zu Hülfe kamen. Ebenso wenig, daß man sie oft von Deutschland aus im Stiche ließ oder mißhandelte. Sie bedurften nichts als die Ahnung persönlicher Freiheit, die die Völker erfüllte und die in ihnen selbst die schöpferische Kraft war.

Es war ein unerhört neuer Weg den man einschlug, und etwas unerhört Neues das zur Erscheinung kam.

Carstens, ein Schleswig-Holsteiner von Geburt, der nach einem Leben voll kümmerlichen Elends und in jungen Jahren in Rom an der Auszehrung starb, ist der erste große Künstler im Sinne der neuen Zeit. Der Erste, der, wenn von den Alten zu den Italienern eine Linie gezogen und ins Ungewisse gerade weiter geleitet wird, in ihre Richtung fällt. Seine Gesinnung kennen wir ganz, wenn wir den Brief lesen, den er von Rom aus an den preußischen Minister schrieb, welcher nicht ohne eine Ahnung dessen was dieser Mensch werth sei, und trotzdem mit der vollen Ueberhebung eines Beamten der seine hohe Stellung für höher als Geist und Charakter hält, Carstens von Berlin aus zu maßregeln versuchte. Dieser Brief ist bekannt, aber das Orginal lautet noch stärker als der Abdruck in Fernows werthvoller Lebensbeschreibung. Zum ersten Male bricht aus einer Künstlerseele ein Strahl des Stolzes wieder hervor, den Michelangelo fühlte. Zum ersten

Male ein Künstler wieder, auf den Michelangelo Einfluß hatte. Michelangelo war immer mit Ehrfurcht genannt worden, in Italien zumal; er stand da als der große Unerreichbare. Aber was er gewesen, ahnte Keiner, und der Zusammenhang seiner Werke und der Zeiten in denen er lebte, war nichts einmal was die Neugier der Leute erweckte. Goethe erzählt, wie die Künstler in Rom stritten, ob Raphael oder Michelangelo der größere gewesen sei. Man kann sicher sein, daß, wo derartige Streitfragen über große Männer erhoben werden, kein Funke wahren Verständnisses mit ins Spiel kommt. Nicht Michelangelo's Bauten und Statuen wirkten jetzt, sondern seine Kunst durch den Umriß beinahe allein schon Alles zu geben, und die männliche Selbständigkeit die aus seinen Werken redet.

Carstens Arbeiten waren in der That oft nicht mehr als Umrisse mit leichten Schatten, oder, wo er malte, Gemälde die sich aufs Billigste herstellen ließen. Unbekümmert um den Widerspruch, der sich reichlich gegen ihn erhob, suchte er auszudrücken was ihm als das Höchste erschien, und der Enthusiasmus, den mitten in einer auf das Raffinirte allein gerichteten Kunstübung diese einfachen Aeußerungen eines großen Geistes erregten, genügt, um das tiefe Bedürfniß zu beweisen, das nach solchen Werken in den Menschen lebendig geworden war. Carstens ließ die Antike, die großen Italiener, die Natur frei auf sich wirken und ging vorwärts. Er starb zu jung, um nur zu einer Blüthe seiner Thätigkeit zu gelangen. Alles aber was seit seiner Zeit in Deutschland Begeisterung erweckte, wurde auf dem Wege gefunden, den er eingeschlagen hatte. Nichts mehr von Portrait, Stillleben, Genre, Landschaft: wer in diesen Richtungen das Gute zu leisten verstand, fuhr fort darin zu arbeiten: über dem aber stand endlich wieder eine bildende Kunst, die von höherem Geiste beseelt war, wie seit Goethe eine Kunst zu dichten über der Literatur stand.

Carstens größter Nachfolger ist Cornelius, dem, anders wie

ihm, ein hohes Alter vergönnt worden ist und dem ich diese Arbeit zueignen darf. Er ist alt genug geworden, um wie Michelangelo und Goethe die Erbschaft seines Ruhmes selbst noch antreten zu dürfen. Es ist möglich, über ihn zu reden. Seine Thätigkeit steht als historische Thatsache da. Carstens sah nur italienische Kunst und antike Werke, Cornelius empfing seine ersten Eindrücke von den altdeutschen und niederländischen Meistern, die zu der Zeit, wo er er zu arbeiten begann, wie neu entdeckt plötzlich zu neuen Ehren gelangten und seine Phantasie erfüllten. Dann erst kam er nach Rom. In Cornelius fand, was griechische, italienische und germanische Kunst bis dahin getrennt hielt, seine Versöhnung. Carstens lebte nicht lange genug, um die Spuren der Nachahmung ganz von sich abzustreifen und die Anschauung des lebenden menschlichen Körpers zu so genügender Macht in sich auszubilden, daß die Erinnerung an Michelangelo und die Werke der Antiken damit verwischt würde; Cornelius erreichte das. Er, indem er sich von fremdem Einflusse immer mehr befreite, hat in seinen letzten Werken den menschlichen Körper aufgefaßt, als sähe er ihn zum ersten Male und hätte ihn nie von Anderen gemalt und gezeichnet gesehen, und dadurch, daß er sich so streng an die Natur hielt, hat er zugleich die eigenthümliche Richtung des germanischen Geistes auf das scharf Individuelle zu befriedigen gewußt. Die einfachen großen Leidenschaften der Menschen bilden den Inhalt seiner Arbeiten. Niemand seit Michelangelo's Tode hat der Kunst so ungeheure Aufgaben gestellt, wie Cornelius sie mit zunehmenden Jahren immer gewaltiger faßte und immer großartiger löste. Er ist ein Maler im höchsten Sinne. Wie Michelangelo und Raphael greift er nach allen Seiten in das geistige Leben des Volkes und sucht das darzustellen, was die Geister am tiefsten bewegt. Wie aber trotz Allem steht er mit seinem Streben und dem, was daraus hervorgegangen ist dem Volke gegenüber?

Setzen wir statt seines Namens den Michelangelo's. Was

würde dieser zu thun im Stande sein, wenn er heute aufträte, und wie würde sein Einfluß sich zu dem verhalten, den Goethe ausgeübt hat und fortwirkend unaufhörlich ausübt? Goethes Leben fließt als ein nothwendiger Strom durch die deutschen Gefilde, Michelangelo heute würde nicht mehr gewirkt haben als Goethe, wäre er in Michelangelo's Zeiten aufgestanden. Was Michelangelo heute entbehrt hätte, ist die Bildung des Volkes, dessen Augen zu seinen Zeiten seit einem Jahrhundert für ihn vorbereitet worden waren, was Goethe entbehrt hätte damals, ist die Breite des geistigen Horizontes, der, wie die Dinge vor drei Jahrhunderten lagen, uns heute gefängnißartig eng erscheint. Damals waren die Länder abgegrenzte Seen gleichsam, auf denen mäßige Küstenschifffahrt getrieben ward, heute bilden alle Welttheile ein einziges Weltmeer, das kühn nach allen Richtungen durchschnitten wird. Wir bedürfen, um zu wirken, stärkerer Mittel als Gemälde die ihren Platz nicht verändern. Was ist uns heute die Kunst, wo eine ängstigende Unruhe die Nationen erschüttert? Sie beschwichtigt die ungeheure Ahnung nicht, die auf uns lastet, die Erwartung des großen Schicksals, dem wir entgegensehen wie einer Offenbarung. Wir drängen vorwärts, statt zu ruhen und Plätze zu schmücken wo wir das Leben still genießen. Die Zeiten sind vorüber, wo, wie in den Tagen Michelangelo's, der Ocean Europa noch als das große Land der Mitte umgab, über den hinaus märchenhafte Gebiete lagen, und wo diese Erde, deren innerste Mitte Italien war, das Centrum der Schöpfung bildete. Aber nicht einmal der Aether mit den Gestirnen mehr ist heute ein märchenhafter Raum ohne Grenzen, die Wissenschaft dringt ein in das Unermeßliche und das Licht der Sonne wird zerlegt, um Kunde zu geben aus welchem Stoffe die große leuchtende Kugel bestehe. All unsere geistige Entwicklung aber ist mehr zerlegender als zusammenstellender Natur. Und je weiter wir kommen, je mehr scheuen wir uns Resultate hinzustellen. Lieber wollen wir einstweilen das Material vermehren. Die Sicher-

heit fehlt uns, mit der in vergangenen Tagen aufgetreten wurde. Damals glaubte man fester an die abenteuerlichen Märchen, die man für Geschichte hielt, als heute der Gelehrte oft an Erscheinungen die er deutlich vor den Augen hat und dennoch bezweifelt, weil unbewußt täuschende Einflüsse dabei im Spiele sein könnten. Und so: Winckelmann, von dem die neuere Kunst datirt, war kein Künstler; Lessing, mit dem die deutsche Literatur beginnt, mehr Kritiker als Dichter; Goethe sogar, wenn wir den ganzen Umfang seiner Thätigkeit überschlagen, mehr betrachtend als schaffend. Die Ungewißheit über das, was zu thun sei, scheint die Kraft des Bildens überall zu überbieten, die Betrachtung der Werke, welche Künstler vergangener Perioden geschaffen haben, weit mehr zu befriedigen als der Genuß der neuesten Production. Und wenn die bildende Kunst als die Ausschmückung der Stelle gefaßt wurde, an der der Mensch haftet: heute, wo Jeder fast heimathlos umherirrt, entweder in den Städten wo er lebt, oder in den Ländern in denen er unaufhörlich den Wohnsitz ändert, so daß fast Keiner mehr da stirbt, wo er geboren wird, scheint die Grundbedingung aller Kunst abhanden gekommen zu sein. Für die Athener war Griechenland das einzige Land von Anfang an, ringsum Barbaren, um die Barbaren der Ocean, um den Ocean der unendliche Himmel. Wer, und wenn er noch so sehr an seinem Vaterlande hinge, hegt noch einen Schimmer solchen Gefühls? Wir, die wir wissen, daß erst Celten oder Slaven auf dem Boden wohnten wo wir stehen, finden unser Vaterland beinahe nur noch da, wo unser Volk ist. Die alte germanische Anschauung ist wieder durchgedrungen. Wie uns Indien, woher wir aus unendlichen Zeiten kamen, gleichgültig ist, wäre uns der Gedanke nicht unmöglich, daß wir, wie einst die Sachsen nach England übersegelten, auf einer großen Flotte Alle über den Ocean nach Amerika gingen. Wir brauchen nichts als ein Klima das dem unseren etwa gleicht, in allem Uebrigen nur unser Volk und unsere Freunde darin. Ich frage mich selbst, der ich die Kunst für die

edelste Blüthe menschlicher Thätigkeit halte, warum ich sie und ihre Werke so völlig entbehren kann im Anblicke der Wolken die am Himmel treiben, der Wälder deren Rauschen mir die Seele ausfüllt, und des Sonnenscheins der über die waldigen Berge wandelt. Ich weiß, daß ich von Rom nach Florenz ging, ganz erfüllt von den Gedanken an die Dinge die ich gesehen, daß ich in Florenz mich von Neuem in die Kunst versenkend es kaum fassen konnte, zurückzukehren in ein Land, wo all das nur als sparsames hineingetragenes Gut ein kümmerliches Leben fristete. Von da wollte ich nach Neapel. In Livorno stieg ich zu Schiff und hatte nichts als den Himmel, das Meer und die ferne Küste vor mir. Auf dem Verdecke sitzend Nachts sah ich die dämmernd blauen Schatten der Insel an mir vorübergleiten, durch die wir den Weg nahmen, und der Morgen brach an, wo die Sterne größer und feuriger werden. Plötzlich in der Ferne stieg eine schmale glühende Linie schräg durch die Luft vom Horizonte auf, näher kamen wir, der Vesuv trennte sich vom Himmel, dessen eine Seite die herabfließende Lava so gezeichnet hatte, und indem die Inseln ringsum plötzlich aus den Nebeln aufstiegen, umfuhren wir das letzte Vorgebirge und die ganze Herrlichkeit des Busens von Neapel lag um mich ausgebreitet. Was waren mir da Gemälde und Statuen und Paläste?

Und wo finden wir eine Spur dieses alles Andere ertränkenden Gefühls bei Griechen, Römern und den Italienern Michelangelo's?

Und auch das ist zu erwägen. Was uns heute entzückt an den Ruinen Roms und den Gemälden Raphaels, ist neben dem Genusse dessen, was wir sehen, mehr der Genuß dessen, was wir denken. Die Erinnerungen an die vergangenen Schicksale umfliegen uns, das Gefühl, wie die Zeiten waren, die das gethan, und der Stolz zugleich, daß wir leben und es zu würdigen wissen. Wer aber beneidete die Zeiten, in denen es entstand, und wünscht sich zurückversetzt in ihre Ketten und Banden? Und wer vermißte neben

diesen Werken ähnliche Schöpfungen der eigenen Zeit als eine Nothwendigkeit? Beethoven und Mozart, Goethe und Shakespeare wünschten wir, möchten da sein und fortschaffen, aber daß Michelangelo, Raphael und Phidias kämen und fortarbeiteten: mir ist niemals ein solcher Wunsch in der Seele aufgestiegen. Goethe sagt: ‚Raphael möchte immer wiederkehren und wir wollten ihm ein Uebermaß von Ehre und Reichthum zusichern.‘ Aber die stille Luft, in der er aufblühte? Die Sorglosigkeit des Lebens unter Leo dem Zehnten, die Lust am Dasein, das Wohlgefühl, die Gedankenlosigkeit an das Zukünftige? Wer möchte es ihm zubereiten? Und selbst wenn Goethe für seine Zeit noch Recht gehabt, da seine italienische Reise in die Epoche fiel, die vor der französischen Revolution keine Ahnung von unserem Treiben und unserer Unruhe hegte, heute würde er anders geurtheilt haben. Cornelius' Laufbahn, wenn sie von Goethe miterlebt worden wäre, würde ihm gezeigt haben, daß er irrte. Denn was ist heute das Ende dieser gewaltigen Kraft, auf die Jahrhunderte lang gewartet wurde und für die in Jahrhunderten vielleicht kein Nachfolger auftreten wird? Mit tiefer Scham schreibe ich es nieder, welches Schicksal diesem Manne in Preußen bereitet worden ist. Darben läßt man ihn freilich nicht. Ein ehrenvolles glänzendes Alter ist ihm zu Theil geworden. Allein während für das, was man officiell Kunst nennt, die größten Summen ausgesetzt und ausgegeben werden: nicht nur kommt nichts zur Ausführung von den bei Cornelius bestellten Gemälden, deren Cartons, wo sie erscheinen, Alles verdunkeln, so unscheinbar dieses graue Papier mit den Kohlenstrichen darauf dasteht, sondern es kann jetzt nicht einmal so viel in Berlin erlangt werden, daß für die Cartons zu den in München von ihm ausgeführten Gemälden, die man besitzt und verschlossen hält und deren bleibende Aufstellung den größten Einfluß auf die deutsche Kunst ausüben würde, nur ein Paar einfache Wände hergerichtet werden, an denen sie dem Volke sichtbar seien! Und, was das Allerschlimmste ist, weder

Uebelwollen noch Intrigue scheinen das zu verschulden, sondern die völlige Abwesenheit des Gefühls für den Schaden und die Schande, die man dem Volke zufügt und sich selber aufladt, tragen die Schuld daran. Vielleicht aber, daß es Schiller und Goethe nicht besser gegangen wäre, wenn sie zu Raphaels und Michelangelo's Zeit geschrieben und gedichtet hätten.

5.

Was die Kunst der Griechen groß gemacht hat, war das vollständige Gleichgewicht in der Ausbildung des Volkes. Als Dichter, als Politiker, als Thiere (um damit das nur physische Leben hier auszudrücken) standen sie auf derselben Höhe die sie als Philosophen, Soldaten und Künstler einnahmen. Jede dieser Richtungen einzeln betrachtet scheint den Sieg über die andere davonzutragen. Sie stehen da wie ein Musterkörper, während die anderen Nationen irgendwo ihre schwache Stelle haben. Ein Abglanz davon leuchtet aus den Italienern des 16. Jahrhunderts wieder, mehr aber nicht als ein Abglanz. Die Durchbildung war unendlich mangelhafter, Michelangelo ragt zu hoch empor über die Anderen, und der Verfall, der eintrat, war ein zu plötzlicher, während es Jahrhunderte brauchte, um die Griechen von ihrer Höhe zu stoßen. Uns Deutschen aber fehlt diese Harmonie noch ganz und gar, denn obgleich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts ununterbrochen daran gearbeitet worden ist, sie herbeizuführen, war der Widerstand zu groß, den die in den vorhergehenden Zeiten uns eingehauchte Gefängnißluft dem frischen Winde der Freiheit entgegensetzte, und Manchem heute noch erscheint der bloße Wunsch als hochverrätherisch, mit dem wir das zu schaffen trachten, was die erste Grundlage nationalen Daseins ist. Ohne die aber ist keine Kunst möglich. Für die Literatur genügt das bloße Gefühl dessen was man sei, und die ideale Einheit, zu der wir uns endlich zusammengefunden

haben. Die Kunst aber, die den Stoff bildet, verlangt eine festere Basis.

Und so, wie stehen wir heute?

In der Baukunst ist durch die Anwendung neuer Materialien der Schwerpunkt des zu Leistenden einstweilen von der äußeren Gestalt ganz losgetrennt worden. Die bisherigen Style sind willkürliche äußere Kleidungen, die man nach Belieben wählt, in deren Anwendung der Architekt immer noch mehr oder minder Geschmack zeigen kann, deren eigentlicher Werth aber verschwunden ist. Das Material und dessen zweckmäßigste Verwendung bildet einstweilen den Hauptgesichtspunkt, auf den die allgemeine Aufmerksamkeit gerichtet ist.

Was die Bildhauerkunst anlangt, so werden viel Statuen errichtet: aber es scheint, als legte man dem Gusse die größere Wichtigkeit bei und betrachtete das Modell nur als eine Vorstufe für die schwerere Arbeit. Und wenn die Bildsäulen dastehen, sind sie nicht mehr die sichtbare Vermittlung zwischen der Sehnsucht des Volkes und den entschwundenen Gestalten der großen Männer, die sie darstellen. Die Statuen könnten sammt und sonders nicht da sein, und die Männer ständen uns eben so nah. Das Gefühl für die Kunst als eines Theils des öffentlichen Nationalbewußtseins fehlt noch. Die Maler versuchen vergebens, im Namen des Volkes gleichsam zu schaffen. Nichts vermögen sie darzustellen noch, als ihre eigene individuelle Eigenthümlichkeit.

Ein Kunstwerk ist wirksam heute nicht durch das was es darstellt, durch den Ort den es schmückt, durch die Erinnerung an den Tag an dem es errichtet ward, sondern dadurch macht es noch Eindruck, daß es zeigt wie ein bestimmter Künstler die Dinge auffaßte und wie er sie bildlich wiedergegeben hat. Gerade er, und kein Anderer. Wir wollen immer wissen: wer hat das gearbeitet? Nur das erweckt Theilnahme heute, was als die Offenbarung eines Charakters erscheint. Dem schöpferischen Geiste aber ist wenig

daran gelegen, was diese oder jene Gesellschaft, oder eine einzelne Stadt von ihm sagt: an Alle will er sich wenden. So bedingungslos als möglich will Jeder arbeiten.

Die Thätigkeit der bildenden Künstler hat ganz in die der Schriftsteller eingelenkt. Wer etwas zu sagen hat, schreibt heute. Nicht um einen guten Styl zu schreiben, giebt man sich Mühe bei der Arbeit, sondern um die Leute besser zu packen. Das Geschriebene läßt man dann in der Welt die unbekannten Freunde suchen, bei denen es Eingang findet. Eine solche Thätigkeit wäre undenkbar gewesen früher. Michelangelo arbeitete für Rom, Shakespeare für London: Goethe für die Menschheit. Heute kennt Jeder, der sich als etwas fühlt, nur zwei Mächte auf die er Rücksicht nimmt: die eigne in ihm gestaltende Gewalt, und das Urtheil der allgemeinen unsichtbaren Menge, der er sich mittheilt. Päpste würden keine Männer mehr finden wie Michelangelo. Heute lebend würde er sich nicht damit abmühen, Wände zu bemalen und Herren zu dienen. Andere Gedanken würden in ihm arbeiten als zu seinen Zeiten. Ich sagte, daß Carstens am liebsten nur gezeichnet und seine Malereien mit den einfachsten Mitteln hergestellt: auch darin sehe ich für Cornelius einen Trost, daß ihm, obgleich seine Cartons nicht ausgeführt werden, doch mit deren Beendigung die Arbeit gethan zu sein scheint. Sein eigentlicher Trieb ist, zu zeichnen. Die Wände in München, die er malte und malen ließ, sind geringer für mich als seine Cartons. In der Welt umherreisend, haben diese, auftauchend in Belgien, Oesterreich und England, die Siege erfochten, denen er seinen jüngsten Ruhm verdankt. Es wird danach gestochen werden. In Photographien werden sie in alle Hände gelangen und darin ihre Wirkung bestehen, bis vielleicht der Himmel einmal bei uns ein ihrer würdiges Museum zu Stande kommen läßt, wo sie nicht als Schmuck eines Camposanto's, sondern als Denkmale eines großen Mannes ihre wahre Stelle finden.

In dieser Richtung drängen heute die Künstler vorwärts. Jeder stellt dar was ihm das Liebste ist, und sucht die Unbekannten, denen es zusagt. Die Gemälde wandern durch die Städte und verlangen einen festen Platz zu finden. Der Ehrgeiz aber geht nicht mehr dahin, in Palästen diese Werke zu wissen und im Besitze Einzelner, die, wenn sie wollten, sie verschließen dürften, sondern Museen verlangt man, in denen die besten Arbeiten als Gemeinbesitz Allen offen stehen. Nicht auf das Haus kommt es an, sondern auf den Inhalt, der jeden Augenblick verändert werden kann. Und wie natürlich eine solche Anschauung dem Volke sei, zeigen die Schenkungen von Privatleuten, die ein Gefühl bewegt, daß ein Kunstwerk nicht mehr ein Besitz sein dürfte, der zurückgehalten werden könne. Deshalb, wollte der Staat für die Künste heute etwas thun, so müßten Museen gebaut werden, und eine nicht aus Beamten, sondern aus unabhängigen Männern gewählte Gesellschaft, deren Mitglieder durch die Künstler zum Theil selbst ernannt werden könnten, hätte zu bestimmen, welche Werke würdig seien, in öffentlichen Besitz überzugehen. Den Künstlern würde so der Zusammenhang mit dem Staate gesichert und zugleich der Verkauf von Werken möglich sein, die großartig sind. Wenn etwas Erhabenes geschaffen wird, kann es so allein eines Tages die rechte Stelle finden, ohne daß die Kraft, die es hervorbrachte, abhängig gemacht und aus dem Zuge ihrer inneren Entwicklung herausgerissen wird.

Denn Freiheit ist die erste Bedingung. Was treibt die Menschen heute so mächtig zu Michelangelo zurück? Seine Malereien, die halb durch die Zeit vernichtet, denen nur zugänglich sind, die nach Rom gehen? Seine Statuen, die noch verborgener als seine Malereien in Rom und Florenz stehen? Das Gefühl, aus dem er geschaffen hat, das ihn alle seine Werke und Handlungen nur als eine einzige That hinstellen ließ, die nicht von dem Künstler allein, sondern von dem Bürger seines Vaterlandes, von dem Manne ausging, der nach allen Seiten hin groß und stark und

edel war, weckt ihn auf von den Todten und erregt die unwiderstehliche Sehnsucht in uns, ihm näher zu treten.

Man wird hier nicht stehen bleiben. Es werden wieder Zeiten kommen, in denen die Ruhe zurückkehrt, die Völker wieder ihre Länder harmonisch zu schmücken beginnen und in den Städten auf's Neue der Stolz erwacht auf die Schönheit der Bauten, in denen diejenigen wohnen, die an der Spitze der Dinge stehen. Es kann nicht ausbleiben, daß, was heute gesammelt wird, auch einst genossen werde. Die Künstler, die in der Stille arbeitend verkannt oder weniger geschätzt sind als sie verdienen, werden in ihren Werken dann verstanden und an die Stelle gesetzt werden die ihnen gebührt. Niemand weiß wann das geschieht, es kann bald sein, es kann noch viele Jahre kosten. Dann aber auch wird Michelangelo noch anders erkannt werden als es heute möglich ist.

Zusatz zur dritten Auflage.

Es bedarf, fünf Jahre nachdem dieser Abschluß zum erstenmale in der Form erschien, in der ich ihn hier jetzt wieder abdrucken ließ, einiger Worte noch.

Cornelius ist nun schon ein Jahr todt († 6. März 1867) und was im Vorhergehenden über ihn als einem Lebenden gesagt worden ist, findet in diesem Sinne keine Anwendung mehr. Bis in seine letzten Tage arbeitete er und hoffte auf eine Ausführung der alten, großartigen Pläne, mit denen man ihn einst nach Berlin gelockt, wo, es erinnert sich wohl heute Keiner daran, der Magistrat ihn empfing und in einer feierlichen Anrede ausgesprochen wurde, wie viel man von seiner Gegenwart für die Stadt Berlin erwarte.

Wie wunderbar wuchs Cornelius bis zu seinem Ende. Seine letzten Kohlenzeichnungen fingen an aus Umrißwerken fast Malereien zu werden, sosehr nahm er Licht und Schatten in zarten Abstufungen zu Hülfe Cornelius ist niemals stehen geblieben. Er ist fortgeschritten, sichtbar, bis seine Hände sanken. Und wer fand sich noch in diesen letzten Tagen, um seine Schöpfungen zu bewundern? Einige wenige von den jüngeren Leuten, einige wenige von den Alten die übrig geblieben waren: Cornelius stand einsam da. Das ist die Stellung aller derer die in die Achtzig kommen; aber man vergleiche sein Alter und das Michelangelo's! Es lag keine Welt um Cornelius ausgebreitet, die er gestaltet hätte, und es blieb,

wenige Herzen ausgenommen, nirgends eine Lücke, als er ging, die unausfüllbar war, hätte es auch nur in dem ersten Momente so geschienen.

Und was war er uns denn? Wie etwa werden zukünftige Jahrhunderte die Lage der Dinge auffassen?

Ein reiches blühendes Volk, so wird man sagen vielleicht, kümmerte sich um den größten Künstler, den es nach Jahrhunderten der Entbehrung endlich hervorgebracht, so wenig, als herrsche Ueberfluß an solchen Männern. Es fand kaum mehr als verlegene Worte des Anstandes, um den Verlust zu betrauern. Es empfand die Verpflichtung nicht, seine Werke auszuführen. Ja, es erhob sich, als von deren Unterbringung in einem öffentlichen Lokale, fast wie von einer Wohlthat nur, die Rede ist, die krächzende Stimme eines Mannes: es sei doch wohl zuviel, alle Cartons in diesem projektirten Museum aufzustellen, da Cornelius' Werke dann besser berechtigten Arbeiten den Platz wegnehmen würden. — Und in der That, es stehen jetzt wo dies geschrieben wird, die Dinge noch immer so, daß die Aufstellung sämmtlicher Werke des großen Mannes in den Räumen, welche dafür im Bau begriffen sind, vielleicht möglich, in keiner Weise jedoch garantirt ist.[75]

Was ich hier ausspreche, soll jedoch kein Vorwurf sein. Wem gegenüber denn wäre er zu erheben? Nur das Faktische, den momentanen Thatbestand wollte ich zusammenfassen; auch, um eine Art von Dokument zu schaffen für künftige Geschichtsschreiber des großen Meisters, für welches Jemand einsteht der die Dinge miterlebt hat und dem daran liegt daß die Wahrheit gesagt werde. Im Uebrigen bin ich weit entfernt die Zeiten anzuklagen. Wer auch dürfte das heute? Ich sehe und ahne die herrlichsten Keime geistigen Lebens in ihnen und bin nicht so ungeduldig um die paar Jahre nicht abwarten zu können, deren es bedürfen wird um den Treibsand der Politik von den Aeckern wieder verschwinden zu lassen, für welche die Politik deshalb, weil sie sie überdeckte und

niederhielt, Treibsand war. Niemand aber der Deutschland tiefer kennt, wird sich irre machen lassen durch die scheinbare Verflachung der höheren geistigen Cultur welche eingetreten ist. Zu alt und deutlich ist die Geschichte der germanischen Völker, als daß das Erlebniß eines Umschwunges wie ihn die letzten Jahre brachten, den Glauben erwecken dürfte, all die ewigen (im irdischen Sinne ewigen) Gesetze nach denen der deutsche Geist fortschritt und zur Blüthe gelangte, seien nunmehr ungültig geworden und Zeiten im Anbruch, Völker in der Enstehung begriffen, für welche die Kunst, das Wort im umfassendsten Sinne gebraucht, nicht mehr der Maßstab, sei nach dem die geistige Potenz der Nationen abgemessen würde. Niemals werden diese Zeiten anbrechen. Mag in den letzten Jahren durch Staatsmänner und Feldherren geschehen sein was da will, mögen wir diese Männer mit Alexander und Perikles vergleichen, immer werden doch die Jahre nicht ausbleiben wieder, wo das richtende Urtheil der Geschichte Homer und Phidias höher stellt als Alexander und Perikles. Die deutsche Einheit wurde durch den letzten Krieg sichtbar gemacht, aber sie stammt von den Männern her, welche, da sie eine einige deutsche Sprache schufen und ihre herrlichen Gedanken in ihr niederlegten, den Gedanken dieser Einheit zum erstenmale möglich machten. Ich brauche die Namen der Männer hier nicht aufzuzählen, in deren gemeinsamen Besitze das deutsche Volk sich seit langen Jahren einig gefühlt hat und im höchsten Sinne genommen selbst heute allein noch als ein einiges empfindet, das keine äußeren Grenzen auseinander halten.

Fühlen wir das wie wir sollten? Die Italiener wissen und bekennen was sie Dante verdanken. Seit zwanzig Jahren aber wird in Berlin an einem Denkmale für Goethe gearbeitet, und kein Platz findet sich es aufzustellen. Man mag es doch nicht irgendwo nebenbei hinsetzen, und die guten, schönen Plätze sind entweder schon occupirt oder für verdienstreichere Männer mit Beschlag belegt.

Doch auch dies soll kein Vorwurf sein. Als wenn Goethe's Gestalt nicht unsichtbar längst über ganz Deutschland thronte! Das ganze Land, seine Ebenen und seine Gebirge sind sein und seiner Genossen Piedestal. Und wenn zufällig Generationen in diesem Lande einmal nicht zu erkennen vermögen, was für die Blicke anderer Völker dann nur, sichtbar genug, sich in die Wolken erhebt, so sind das neblige Tage, die machtlos vorübergehen. Goethe, Homer und Dante, deren Werke von Männern, Frauen und von der Jugend gelesen werden, stehen auf Höhen über ihren Völkern, zu denen guter Wille nichts hinzuzuthun und von denen böser nichts hinwegnehmen kann, während Könige, Staatsmänner und Feldherren ihren Nachruhm vom Belieben der Geschichtsschreiber zu empfangen haben, die allein ihre Depeschen in den Archiven lesen.

Cornelius gehört in die Reihen derer, die über das Belieben der Historiographen gestellt sind und die wir loben dürfen ohne zu glauben wir machten ein Geschenk, tadeln dürfen ohne das Gefühl wir nähmen etwas fort von wohlerworbenem Eigenthume.

Cornelius war nicht dazu da, den Generationen unter denen sein Leben sich abspann, das zu liefern, was als Verkörperung nationaler Gedanken alle Herzen bewegt und verständlich erfüllt hätte. Er war von Natur einseitig, einsam und starr. Er war als Katholik vorzugsweise von specifisch katholischen Freunden umgeben. Am Rhein, in Süddeutschland und Rom bewegte sich seine Existenz, nach Norddeutschland gelangte er erst in Jahren wo der Mensch nichts mehr annimmt. In Berlin umgaben ihn, ganz in der Nähe, zufällig dahin gerathene Repräsentanten jener anderen Kreise. Es bedurfte Roms für ihn, um sich, wozu jeder Deutsche das Bedürfniß hat, etwas Festem gegenüber frei und liberal zu fühlen. Der Deutsche will sich geistig erheben über das Bestehende, er will unabhängig sein und sein freies Urtheil wahren: aber es kommt darauf an, welchen Zustände gegenüber dieses Gefühl sich entwickelt. Cornelius hat mir mehr als einmal seine Hochachtung

vor Luther ausgesprochen. Ich erinnere mich, wie ich Mühe hatte, ihm in Rom, 1857, eine lutherische Bibel zu verschaffen die er zu besitzen wünschte; allein den Protestantismus verstand er nicht, diese religiöse Blüthe des Volkes, die Luther in ihrer späteren Entfaltung selbst nicht voraussah. Cornelius war befangen in Anschauungen, historischen und philosophischen, die nicht mit dem Leben der neuen Zeit, wie wir es in Norddeutschland heute nehmen, in Uebereinstimmung zu bringen sind.

Wie sehr aber bedurfte Cornelius' Natur dieser Beschränkung! Er mußte fühlen, wie wenig die Zeit in der er lebte, überhaupt dazu gemacht war, ihre Gedanken in Bildern dargestellt wiederzuerkennen. Was denn bewegte Deutschland in den letzten Decennien? Der Drang, unerträgliche Fesseln zu sprengen. Man fühlte sich in einen Panzer eingeschmiedet und verlangte Luft und Freiheit. Was haben solche Gedanken zu thun mit der Kunst, deren eigentlicher Zweck ist: zu befestigen, zu verklären, zu beruhigen, zu fassen was formlos überquillt, einzuschränken was keine Grenzen hat, zu gestalten was besteht. Die Kunst war uns in Deutschland in Jahren politischer Verzweiflung wie ein täuschendes Wiegenlied, mit dem wir Wünsche in den Schlaf lallten die nur zu hegen oft genug ein Verbrechen war. Patientia levius fit malum quod corrigere nefas est, war der Wahlspruch. Man griff nach allem Möglichen, man griff auch zur Kunst. Aber diese Kunst faßte nicht, wie zu Michelangelo's Zeiten, in das nationale Leben wie in weichen, willigen Thon, aus dem sich in stillen Tagen schöne Gestalten kneten ließen; bei uns beruhigte die Kunst uns hier und da, schliff ab, verschönte scheinbar indem sie verhüllte, aber sie formte nichts.

Deshalb, wenn sich Cornelius mit zunehmenden Jahren immer stärker dem einzigen herrschenden Elemente anschloß, das ein Kunst im großen alten Sinne möglich machte: der Kirche, so folgte er einem Gefühle, das wir nicht verkennen dürfen. Hier allein erblickte er Stabilität und fühlte sich getragen von Gedanken, die künstlerischen

Ausdruckes fähig waren. In den Zeiten wo er als junger Mann auftauchte, erfüllte ihn mit befruchtender Kraft der auf das Volksthümliche sich werfende Enthusiasmus einer gegen französische Herrschaft glühenden Jugend, deren Gedanken, abgewandt von alle dem was wir heute praktische Politik nennen, nur auf die höchsten geistigen Güter gerichtet waren. In der folgenden Zeit trug ihn das Verständniß der Gebildeten, die in den 20 und 30er Jahren wie ein fetter, schöner Rahm in Deutschland obenaufschwammen; als dann endlich aber das gesammte Volk, durcheinandergequirlt und statt der Vergangenheit die Zukunft im Auge, sich der Geschichte des Landes bemächtigte, wie bald sah Cornelius da sein Publikum verschwunden und sich einsam dastehend. Daran trug keine Regierung die Schuld; keine Regierung auch und kein Parlament war im Stande das zu ändern, ja vermöchte zu empfinden nur: was das eigentlich bedeute das mit Cornelius abstarb, und was auch das bedeute: daß sein Verlust dem Volke heute kein Verlust scheint, daß Cornelius verschwand wie ein alter Dom zusammenstürzt, in dem schon lange kein Gottesdienst mehr gehalten ward. Es ist ein historisches Phänomen, dieses sich Abwenden der Blicke auf andere Dinge, diese sich selbst genügende Beruhigung: es sei im Ganzen Cornelius gegenüber eben gethan worden was möglich war.

Cornelius, ein Mann der mit schärferem Blicke als andere die Verhältnisse durchbrach um den wahren Kern zu finden, mußte das fühlen, und in der großen Wüste in die er sich versetzt sah, ohne Schuld, boten die Gedanken der römischen Religion, ihm vertraut von Jugend an, zuletzt die einzige Nahrung. Nun aber zeigt sich seine Größe in der Art wie er sich ihnen hingab, wie er sie beherrschte statt sich beherschen zu lassen, wie er gestaltete. An der Stelle an die Cornelius sich gestellt, stand er frei, als ächter Deutscher da. Wer freilich hat heute ein Auge für diese Unterschiede? Die Blicke des Volkes sind anderen Unterscheidungen zugewandt, deren Erledigung wichtiger ist, ich läugne es nicht.

Nicht immer aber wird das dauern. Jedes verschwindende Jahr führt uns einen großen Schritt den Tagen entgegen, wo auch unsere Ereignisse historisch sind. Abgewogen wird dann werden, was durch diese eine Zeit lang nur auf Handel und Krieg gerichtete Kraft des Volkes gewonnen ward. Erzählen werden sich kommende Jahrhunderte, wie man plötzlich in Deutschland gewahr ward, daß das Leben einer Erfrischung bedürfe, ohne die seine Macht zu Boden sinken müsse. Wie man sich umsah wieder nach den Künstlern und Dichtern, und dann aus Cornelius' Werken das zu ziehen begonnen ward, was an unsterblichem Gehalte in ihnen verborgen liegt.

Wer aber weiß wenn diese Zeiten kommen werden? Sorgen wir einstweilen dafür, daß die Hoffnung auf sie erhalten und die Erbschaften wenigstens nicht zerstört werden, für deren Ueberlieferung die Zukunft uns verantwortlich machen wird.

Berlin, im Juni 1868.

Anmerkungen.

1) S. 5. Varchi.

2) S. 8. Die toscanische Regierung hatte leider eine Blechdraperie für nothwendig erachtet, die man unbedenklich fortnehmen könnte.

3) S. 19. Goethe sagt, im Kopfe der Juno Ludovisi stecke ein ganzer Gesang Homers. Daher mein Plagiat.

4) S. 19. Ueber das Varchi eine öffentliche Vorlesung hielt, die er drucken ließ und Michelangelo zusandte.

5) S. 20. Se in una pietra salda etc. Madrigal.

6) S. 21. Die Figuren der mediceischen Gräber sind im Berliner neuen Museum in Abgüssen aufgestellt, so ungünstig aber, daß sie unmöglich danach beurtheilt werden können. Sie bedürfen Oberlicht. Außerdem ist der Gyps durch einen seifenartigen Ueberzug glänzend gemacht und hat falsche Lichter. Endlich, sie stehen zu hoch. Am schönsten wäre, wenn man diese Gruppen in einem der mit Kuppeln überbauten Räume aufstellte, in dem dann Michelangelo's übrige Werke gleichfalls Platz fänden. Vor allem der so leicht zu beschaffende Moses.

Kleine Modelle der männlichen Figuren befinden sich zu Dresden in Privatbesitz. Sie wurden für Michelangelo's Originalarbeiten gehalten, aber es war bisher nichts als eine Vermuthung. Sie sind aus gebranntem Thon. Ich kenne sie nur aus Abgüssen.

Ein Umstand scheint ihre Aechtheit zu beweisen. In der Bibliotheca Trentina, redatta da Tommaso Gar, Dispensa prima, Trento 1858, befindet sich ein Leben des Bildhauers Vittoria und unter den beigegebenen Originalbelegen ein Theil seiner Ricordi:

20. Aprile 1562. Ricordo io — come questo dì sopr.o comprai un piè del Giorno di Michelangelo che fece ne la sagrestia di S.o Lorenzo di Fiorenza. È questo piede zanco del modelo di sua man, et per suo pagamento et saldo contai a Nicolò Rofino bolognese che vende disegni, scudi tre venetiani trabocanti, et tuti dua si contentò. Val scudi No. 3.

Dieser linke Fuß aber gerade ist bei dem Dresdner Modell der einen liegenden Gestalt nicht vorhanden.

7) S. 21. Eine der Figuren des attalischen Weihgeschenkes, deren Abgüsse jetzt in Berlin sind, hat diese Querfalten. Ich weiß nicht, ob Michelangelo diese Figuren gesehen haben konnte.

8) S. 24. Ein anderer Giovanbatista Strozzi war ein wüthender Gegner der Medici. Dieser aber wurde gleich nach der Uebergabe der Stadt verbannt. s. Varchi.

Die ersten Verse lauteten italienisch:

La notte che tu vedi in si dolce atti
Dormire, fu da un Angelo scolpita
In questo sasso, e perchè dorme ha vita;
Destala se no'l credi, e parlaratti.

cf. Anthol. IV. 103.

Τὸν Σάτυρον Διόδωρος ἐκοίμισεν, οὐκ ἐτόρευσεν.
Ἢν νύξῃς, ἐγερεῖς· ἄργυρσς ὕπνον ἔχει.

Und Philost. I. XXII. für Michelangelo's Antwort.

Καθεύδει ὁ Σάτυρος,. καὶ ὑφειμένῃ τῇ φωνῇ λέγωμεν περὶ αὐτοῦ, μὴ ἐξεγείρηται —

Man sieht, wie das Antike den Gebildeten damals in die Seele übergegangen war. Denn wenn auch Strozzi, als Gelehrter, vielleicht durch die Anthologie direct angeregt wurde, für Michelangelo bedurfte es nicht erst des Philostratus um zu antworten.

9) S. 28. Der Brief bei Gaye II. 228. ciesa = scesa.

10) S. 29. l'arte. Die Vorsteher der Künstlerschaft?

11) S. 30. In Bes. d. brit. Mus. Nach einer für mich gefertigten Abschrift.

Amice carissime, havendomi fatto intendere messer Alessandro Guarino, già mio oratore costi in Fiorenza, quello che voi gli avete mandato a dire circa la pittura che avete fatto per me, ne ho ricevuto molto piacere. E perchè già lungo tempo ho desiderato di avere in casa qualcuna delle opere vostre, come a bocca vi dissi, mi pare ogni ora un anno ch'io possa vedere questa. E però mando a posta lo esibitore presente mio servitore chiamato il Pisanillo, e vi prego che vi piaccia mandarmela per lui, dandogli consilio e indirizzo come l'abbia da condurre salva, e non vi scandalizzate se ore per il medesimo messo non vi mando pagamento alcuno, perchè ni da voi ho inteso quel che voi vogliate, nè da per me lo so giudicare non l'avendo ancora vista, ma bene vi prometto che non avete perso quella fatica che avete durata per mio amore, e mi farete piacere

grandissimo se mi scrivete, quando (quanto?) vi piacerà' ch'io vi mandi, perchè sarò molto più sicuro del giudicio vostro il stimato che del mio, e oltra il premio della fatica vostra vi certifico che sempre sarò desideroso di farvi piacere e commodo, come sapete che meriti il molto valore e rara virtù vostra. E vi fra tanto e sempre me vi offero di buono cuore in tutto quello ch'io possa fare che vi sia grato.

Bene val. Venetiis.

XXII. oct. 1530.

Alfonsus, Dux Ferrariae.

12) S. 31. Gaye II, 230. soliciterò l'opera bezieht sich vielleicht auf den Apoll, den Michelangelo für Valori arbeitete.

13) S. 32. Mitte November 1531. Der Brief, worin er Aretin seine Ernennung anzeigt, ist vom 4. December. Die Stelle trug 800 Scudi, 300 hatte er jedoch an Giovanni da Udine abzugeben.

14) S. 33. Der Brief ist im Bes. d. brit. Mus. Nach einer für mich gefertigten Abschrift:

Carissimo compare (osservandissimo), Credo vi maravigliarete, sia stato tanti giorni non vi abbia scritto; lo cosa è stata, prima per non avere avuto cosa meritasse, e l'altra per l'accidente quale modo oramai abbiate inteso come nostro signore papa Clemente mi ha fatto piombatore. E hammi fatto frate in loco die Fra Mariano, dimodochè se me vedeste frate, crede certo ve ne là ridereste. Io sono il più bello fratazzo di Roma. Cosa in vero non modo pensai mai. È venuto moto proprio dal papa. E Dio in sempiterno sia laudato, che pare proprio che Dio abbi voluto così. E così sia.

Ora, compare mio, gli è venuto a Roma messer Jeronimo Staccoli (ostaculi schreibt er) da Urbino. E mi è venuto a trovare insino a casa. E non mi trovò. E oggi mi ha parlato in Cancelleria. E mi ha referito tutto quello ha negoziato con il Signore duca di Urbino circa la sepultura di Giulio. E mi ha detto assaissime parole, in conclusione dice avere offerto dei partiti alla eccellenza del duca vostro,*) che vi siate disposto fin (ire) l'opera di papa Giulio . . . . . facendo l'ordine del contratto faceste con Aginensis, cioè l'opera grande . . . . che vi segnerà provvedere al instante dei danari. E il duca rispose che il non posseva provvedere al resto dei danari, ma che sua signoria era molto più contenta che vi faceste l'opere del secondo modo, cioè che fusse breviata per la valuta dei danari avete ricevuti. E più, mi disse el detto messer Jeronimo, che partito da

---

*) Das ‚duca vostro' ist nicht deutlich, doch kann es nur Urbino sein.

Urbino gli mandò dietro uno in posta con una lettera, che a ogni modo d(ovesse) trovare di assettare questa cosa, che a ogni modo la si faccia, ma che'l duca vorria che gli faceste uno disegno come ha da essere l'opera, se sopra quello ella si rivolveria della sua volontà. Io gagliardissimamente risposi al detto messer Jeronimo, che vi non eri (eravate) uomo da fare pruove di disegni, nè modelli, nè simili frascarie, che questa era la via di non finire mai questa opera, che la cosa del duca si può bene contentare, che vi v'inclinate a volere fare l'opera di quello che s'era disegnato (seia disegnol), e che apprezziate tanto l'onore vostro quanto altra persona apprezzi il suo. E mi rispose messer Jeronimo a che modo si potria fare questa cosa. Io gli risposi a questo modo: che eccellenzia del duca con tutti gli eredi di papa Giulio si contentasse di annihilare il contratto che fu fatto per Aginensis, cioè dell' opera grande, e fare un altro contratto come voi vi contentare di fargli una opera . . . . della valuta dei danari avete ricevuti, e rimanere a voi in coscienzia vostra ogni quantunque cosa quando non mettesti . . . che un sasso in opera; che loro si contentasse di . . . . . . la vostra volontà. E così, come il migliore tempo della vita vostra gli stato comodo, stiano che vi ristituiscano al presente la vostra libertà, e che non vi legano a cosa nessuna, . . . solum farvi padrone di ogni cosa come volete voi; che gli metterà molto meglio conto a fare a questo modo che volere la minuzzare, o per altre vie. Di modo che detto messer Jeronimo confessa che questa è la via, e mi ha detta vi debba scrivere, ch'il farà ch'il duca si contentarà di tutto quello che vorreste voi, e l'ambasciadore suo. E con messer Jeronimo in nome del duca, e degli eredi di papa Giulio annihilarà il contratto, e ne farà un' altro come volete voi nella forma che gli ho offerto io, cioè di fare finire detta sepoltura nel seconde modo intra fine di tre anni, e spendere del vostro due mila ducati, computando la casa, che detta casa si venda, e gli danari di detta casa suppliscano al numero di due mila ducati, e non ho voluto offerire più, e credo questi bastaranno, e se contentano troppo. E gli pare molto bella cosa, che questa opera la vogliate fare senza che bene spendano una quattrino, e che voi vi contentate spender gli due mila ducati. E messer Jeronimo mi ha promesso di scrivere al duca che faran . . . ch'il duca vi scrivera, e rimettera ogni cosa a voi, e voi vi degnareta rispondere al duca quello vi pareva, ma non offerite più danari. Ora mi pare che la cosa stia in buonissimo termine e risoluzione, come avete a fare questo secondo contratto. E mandate mi una forma del contratto come volete che stia, che non si preterirà parola. E ancora mandatemi una carta di procura, che in nome vostro si possa annihilare il contratto

primo, e fare il secondo, e promettere in nome vostro tutto quello mi commandarete, e così credo sarete contento, e starete con l'animo in riposo E credo, mi ha detto, il faremmo ringiovenire di 25 anni. altro non vi dirò di questa cosa; fate voi, e state di buona voglia.

Perdonatemi che ancora non ho finita la testa del papa, ma spero a ogni modo mandarvela quest' altra settimana, le cose di questo ufficio mi hanno impedito. (oder la cosa — mi ha —) E Dio sa, quanto mi duole non esser possuto venire a Firenze come . . . . vi aveva promesso. Ma Dio ha voluto così. Spero venirvi a veder questa state. E non mancate della promessa, acciò ci godiamo un poco insieme.

Pregovi raccommandatemi alla signoria del messer Bartolommeo Vettori, e ditegli che io seguiterò l'opera sua, e sarà servito. E così vi prego ancora raccommandatemi al mio signore messer Giovanni Gaddi, Clerico di camera. E a voi mi raccomando per infinite volte. Cristo sano vi conservi.

Tutto vostro frate Sebastiano de Lucianis pittore fece scrivere.

Hat es also dictirt.

Adresse: Dño Michelangnilo De Bonarotis dño meo collendissimo in Firenze. In Firenze.

15) S. 33. risuscitare morti, das öfter von Michelangelo gebraucht wird, scheint nur zu bedeuten ‚etwas Unmögliches übernehmen‘ Hier im Gegensatze zu fare figure che pajono vive würde es den Inhalt annehmen, den die Worte zeigen, wenn mir nicht die Bedeutung des fare figure etc. obgleich ich sie mit ‚malen‘ zu erklären suchte, doch immer noch etwas Unverständliches behielte. Vielleicht daß zwischen beiden, wie dies bei allen intimen Verhältnissen eintritt, gelegentlich ein Jargon gebraucht ward den wir nicht mehr verstehen.

16) S. 34. Der Brief ist aus Florenz zu datiren. Cinquanta steht da, es muß jedenfalls 1500 heißen. In Venedig gab Michelangelo nur 20 Liren aus.

17) S. 36. Nicht ‚zweimal alle Jahr‘ wie sich irrthümlich angegeben findet.

18) S. 36. Tribolo hat später die Figuren der Sacristei im kleinen Maßstabe copirt, Arbeiten, die, wenn ich nicht irre, heute in der Accademia in Florenz stehen.

19) S. 36. ‚Giuliano's‘ heißt es natürlich bei Vasari.

20) S. 38. Vas. XI, 64.

21) S. 38. Vasari's Brief über die beabsichtigte Vollendung steht in den Lettere pittoriche.

22) S. 42. Guasti, Rime, Discorso XXV, nota 4.

23) S. 44. Ebendas. XIX, nota 2.

24) S. 47. Sie steht noch wohlerhalten da. Die Befestigungen aber, die wir heute sehen, wurden von Cosimo umgebaut, so daß von Michelangelo's Werken nichts, was sich als solches erkennen ließe, übrig blieb. Vauban's Studien danach erscheinen deshalb zweifelhaft.

25) S. 64. In Correggio's Ecce Homo der Berliner Gallerie erblicke ich jetzt eine Arbeit Lionardo's.

26) S. 80. Siehe Wilhelm Grimm, Die Sage vom Ursprung des Christusbildes.

27) S. 103. Nach M'Crie. Was die Geschichte der italienischen Reformation anlangt, so ist M'Crie's übrigens vortreffliche Arbeit nicht mehr genügend.

28) S. 113. Guicciardini, Opere inedite; ein höchst interessantes Buch.

Noch eine Aeußerung Michelangelo's. Inteso che Sebastiano Veniziano aveva a fare nella capella di San Piero a Montorio un frate, disse che gli guasterebbe quella opera; domandato della cagione, rispose: che avendo eglino guasto il mondo che è si grande, non sarebbe gran fatto che gli guastassino una capella si piccola. Vas. XII. 279. Die neuen Herausgeber bemerken dazu in einer Note: È chiaro che Michelangiolo volle alludere al frate Lutero. Scheint mir nicht so klar. Er hatte dergleichen sicherlich nicht im Sinne, sondern meinte was Guicciardini meinte.

Was übrigens bedeutet der frate den Sebastian zu malen hatte? Es muß ein Gemälde gemeint sein, auf dem vielleicht das Portrait eines frate angebracht werden sollte?

29) S. 120. Guasti behauptet in der Vorrede zu seiner Ausgabe der Gedichte Michelangelo's, ich hätte Michelangelo als Anhänger Luthers dargestellt, und kommt später auf diese Behauptung zurück. Guasti würde, hätte er die Leidenschaft, mit der er sich mir gegenüberstellt, lieber auf genaueres Verständniß dessen was ich gesagt habe, verwenden wollen, unfehlbar haben entdecken müssen, daß alle seine Anklagen nur in seiner mangelnden Kenntniß der deutschen Sprache beruhen. Ich habe gerade das Gegentheil von dem gesagt was er annimmt. —

Auffallend übrigens ist, daß die venetianische Regierung, als sie Michelangelo für 600 Scudi jährlich nach Venedig zu ziehen suchte, B r u c c i o l i als Vermittler sandte.

30) S. 120. Guasti kommt durch Berechnung auf dasselbe Jahr,

Rime, hinten im Druckfehlerverzeichniß. Die Briefe mithin (welche Guasti zu Gebote standen) scheinen nichts zu enthalten.

31) S. 121. Nr. 42 und 43 der Briefe an den Vater. In Bes. d. brit. Mus.

32) S. 122. Pierbasso war im Juli noch bei Michelangelo, wie aus den Schriftproben (Tavola B) hervorgeht, die Campanari der Schrift beigegeben hat, in welcher das von Marcello Venusti gemalte Portrait der Vittoria Colonna als ein Werk Michelangelo's dargestellt wird.

33) S. 127. Nr. 9 der Brief an Lionardo, in Bes. d. brit. Mus. — Mi scrive che, sebbene non ha avuto tutte le cose ordinate dalla chiesa, che pure ha avuto buona contrizione, e questa per la sua salute basta, se così è. —

In Nr. 7 fragt Michelangelo danach.

Lionardo. I ho per l'ultima tua la morte di Giovansimone. Ne ho avuto grandissima passione, perchè speravo ben che io vecchio sia a vederlo innanzi che morisse e innanzi che morrissi io; è piacuto così a Dio. Pazienzia. Arei caro intenpere particnlarmente che morte ha fatta, e se è morto confesso e communicato con tutte le cose ordinate della chiesa, perchè quando l'abbia avute, e che io il sappi, n'arò manco passione. —

34) S. 129. Giannone XXXII, cap. 5.

— Narra Gregorio Rosso, testimonio di veduta, che in quei giorni di Quaresima, che l'Imperadore si trattene in Napoli, andava spesso a sentirlo in S. Giovanni Maggiore con molto suo diletto, imperochè, com' e' dice, predicava con ispirito grande, che facea piagnere le pietre.

Rosso sagt, daß die Steine geweint hätten, nicht der Kaiser sagt es, wie in sonderbarer Uebereinstimmung mehrere moderne Schriftsteller über Kirchengeschichte, welche immer jedoch nur Giannone selbst citiren, die Stelle mißverstanden haben.

35) S. 142. Valdes kam mit dem Kaiser. War Vittoria damals in Neapel? Ich finde nichts dafür als eine Andeutung Giannone's.

36) S. 142. Guasti meint, Rime, Discorso XIX, nota 2, Michelangelo habe Vittoria bereits 1533 kennen gelernt.

37) S. 143. El Arte en Espagna, Revista Quingenal de las Artes del Dibojo, Tome Segundo, Madrid 1863, enthält den Anfang eines Artikels über Francesco d'Ollanda, dem ein in Holzschnitt reproducirtes, sehr lebendig aufgefaßtes Portrait Michelangelo's nach einer Zeichnung des Meisters beigefügt ist. Doch geht das in diesem Aufsatze Gesagte nicht über die ersten Anfänge Francesco's heraus, von dem ein Manuscript, seine

italienische Reise betreffend und ohne Zweifel wichtige Aufschlüsse enthaltend, noch zu publiciren bleibt. Leider war die Handschrift gerade unseres vorliegenden Berichtes in Lissabon nicht mehr zu haben; Professor Dr. Emil Hübner bemühte sich vergebens darum, sie vorgelegt zu erhalten. Dies ist um so mehr zu bedauern, als die von Raczynsky in der Uebersetzung veröffentlichten Stellen allerlei enthalten was auf starke Ueberarbeitung und Auslassung von Seiten des französischen Uebersetzers schließen läßt. Um nur eins zu nennen: am Schlusse des ersten Tages ist beim Nachhausegehen plötzlich von einem fünften Mitgliede der Gesellschaft die Rede, das bis dahin gar nicht als vorhanden genannt worden war. Aus diesem Grunde weiß man auch nicht, ob der Uebersetzer nicht manche Namen einfach verlesen hat, von denen man sonst annehmen müßte, Francesco habe sie falsch angegeben.

38) S. 144. Scheint doch eine falsche Annahme zu sein. Fornari Esposizione sopra l'Orando Furioso, Firenze MDL, 765, erwähnt, Lattanzio als della medesima famiglia che Claudio e della medesima patria, cioè Siena.

39) S. 151. Michelangelo mit dem Filzhute auf dem Kopfe zeigt gerade Francesco d'Ollanda's Portrait. Auch Gaultier's kleiner Stich des jüngsten Gerichtes giebt Michelangelo's Portrait so, oben an der Stelle wohin das Wappen der Medici gehörte.

40) 155. Sollte diese Stelle im Spanischen anders gelautet haben, so daß Michelangelo sagen wollte: Dürer habe versucht in italienischer Weise zu malen, ohne daß es ihm gelungen sei?

41) S. 157. Unter den florentiner Papieren soll sich eine Anzahl Briefe Francesco d'Ollanda's an Michelangelo befinden.

42) S. 158. Campanari (Rittrato di Vittoria Colonna) spricht über diese Zeiten und deducirt aus Michelangelo's Sonetten dessen Verhältniß zu Vittoria. Es sind zuviel Conjecturen dabei. Ueberhaupt hat man sich bei der Darstellung ihrer Freundschaft, die von Verschiedenen gegeben worden ist, der Gedichte in einer Weise bedient die unmöglich gebilligt werden kann.

Sie muß im September 41 von Rom gegangen sein, denn im August war sie noch in Rom (Visconti CXXVII.), im October sehen wir sie in Viterbo. Nach Visconti und den Daten ihrer Briefe läßt sich fast Jahr für Jahr feststellen wo sie sich aufhielt.

43) S. 161. In Bes. d. brit. Mus.

Unico maestro michelagnelo et mio singularissimo amico Jo hauta la uostra et uisto il crucifixo, il qual certamente ha crucifixe nella memoria

mia quale altri picture, viddi mai ne se po ueder piu ben fatta, piu viva et piu finita imagine et certo jo non potrei mai explicar quanto sottilmente et mirabilmente e fatta per il che ho risoluta de non volerlo di man daltri et pero, chiaritemi se questo e d'altri: patientia: se e uostro jo in ogni modo vel torrei ma in caso che non sia uostro et uogliate farlo fare a quel uostro, ci parlaremo prima perche cognoscendo jo la dificulta che ce e di imitarlo, piu presto mi resolvo che colui faccia un' altra cosa che questa: ma se e il nostro questo, habbiate patientia che non son per tornarlo piu. jo l'ho ben visto al lume et col vetro, et col specchio et non viddi mai la piu finita cosa

son

Al comandamento uostro la

Marchesa di Pescara.

Nach einer für mich angefertigten Abschrift. Ich gebe die eigenthümliche Orthographie, da es Vittoria's einziger Brief ist.

44) S. 164. Ueber die eigenthümliche Form des Kreuzes spricht Condivi. Mir ist sie sonst nicht weiter vorgekommen.

Ein Oelgemälde von geringer Größe, welches nur die untere Hälfte der Composition, d. h. Christus mit den beiden Engeln enthält, befindet sich auf dem Berliner Museum, wo es fälschlich dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben worden ist.

45) S. 166. Der Brief steht bei Bottari mit der Ueberschrift: al Marchese di Pescara. Ticozzi hat daraus ohne weiteres den Herzog Cosimo gemacht. Spätere haben die Adresse ganz fortgelassen.

Das Gedicht liegt in drei Redactionen vor. Erstens die von mir oben aufgenommene. Ohne Zweifel die Form, in der es Vittoria zuerst erhielt da es auf demselben Blatte steht, auf dem der Brief an sie geschrieben ward. Die zweite von Michelangelo's Hand, ebenfalls in der Vaticanischen Handschrift, aber in einer Reihe mit anderen:

Ora su'l destro, or su'l sinistro piede,
Variando cerco della mia salute,
Fra'l vizio e la virtute.
Il cuor confuso mi travaglia e stanca,
Come, chi 'l ciel non vede,
Che per ogni sentier si perde e manca.
Porgo la carte bianca
Ai vostri sacri inchiostri,
Ch'amor mi sganni, e pietà il ver ne scriva,

Che l'alma da sè franca
Non pieghi agli error nostri
Mio brieve resto, e che men cieco viva.
Chieggio a voi, alta e diva
Donna, saper, s'el ciel men grado tiene
L'umil peccato, ch'el superchio bene.

Derselbe Gedankengang, nur Einiges deutlicher ausgeführt.

Die dritte in der Ausgabe von 1623, bis Vers 8 dem Obigen entsprechend, darauf aber:

Ai vostri sacri inchiostri,
Ove per voi nel mio dubbiar si scriva,
Come quest' alma, d'ogni luce priva,
Possa non traviar dietro il desio
Negli ultimi suoi passi, ond' ella cade;
Per voi si scriva, voi che 'l viver mio
Volgeste al ciel per le più belle strade.

Allgemeine Redensarten ohne festen Inhalt, durch die das Gedicht um seinen eigentlichen Gedanken gebracht worden ist. Unmöglich kann das etwas Anderes als eine Erfindung des Herausgebers sein.

Ebenso ist das Gedicht Perch'è troppe molesta vom jüngern Michelangelo seines eigentlichen Inhaltes beraubt worden. Der ächte Text lautet:

Perch'è troppo molesta,
Ancor che dolce sia,
Quella mercè che l'alma legar suole;
Mia libertà di queste
Vostr' alta cortesia
Più che d'un furto si lamenta e duole.
E com' occhio nel sole
Disgrega sua virtù, ch'esser dovrebbe
Di maggior luce s'a veder ne sprona,
Così 'l desir non vuole
Zoppa la grazia in me che da voi si crebbe;
Ch'il poco al troppo spesso s'abbandona;
Nè questo aquel perdona.
Ch'amor vuol sol gli amici, onde son rari
Di fortuna e virtù simili e pari.

Zu lästig ist der Lohn, wenn er auch süß ist, der die Seele in Fesseln legt. Meine Freiheit klagt über eure Güte und empfindet sie schmerzlicher, als wäre mir ein Diebstahl zugefügt. Und wie das Auge in der Sonne seine Kraft vermindert fühlt, während es doch an Licht zunehmen sollte, so verlangen meine Wünsche keinen hinkenden Dank von euch, den ihr zu groß habt werden lassen, denn oft wird zu wenig aus dem, was zu viel ist, und das Zuwenig erträgt das Zuviel nicht ꝛc.

46) S. 185. Statt pur sanità am Schlusse des von Gaye mitgetheilten Briefes vermuthe ich sua santità. Aus den Jahren 37 und 38 haben wir schmeichelhafte Briefe Aretin's an Vittoria Colonna.

47) S. 185. Briefe Aretins. Pariser Ausg. 1609. II. 40.

An Vasari.

‚In Anschluß an eure Briefe empfing ich die beiden von euch auf mein Ersuchen angefertigten Abbildungen der Grabmäler der Herzöge Giuliano und Lorenzo. Sie gefallen mir sehr, einmal weil ihr sie so schön gezeichnet habt, zweitens aber weil sie ein Werk des Gottes der Bildhauerkunst sind, von dessen himmlischen Händen ich die Skizze der heiligen Caterina gesehen habe, welche er als Kind gezeichnet hat. (Lo schizzo della Santa Caterina che disegnò sendo fancuillo).

Schon in diesem frühen Anfange zeigt er sich in der ganzen Fülle seiner Erhabenheit (tutto pieno di maestà), und man empfindet, daß solche Gaben vom Himmel nur selten sterblichen Menschen zu Theil werden. Jeder muß in Staunen gerathen, wenn er ein Ohr so fein und genau mit dem Bleistift ausgeführt sieht. Alle Maler, denen ich das Blatt zeigte, stimmten überein, daß nur der einzige, der es gemacht hat, es zu machen im Stande gewesen. Und ich selbst, es war mir als würde ich jetzt erst zu den Wunderthaten dieses Werkes bekehrt, da ich es so vor Augen hatte.

Nun aber, als ich das Kistchen öffnete, das mir durch die Giunti zukam, und ich den Kopf eines jener Vertreter des medicäischen Ruhmes erblickte, stand ich wie versteinert eine Zeitlang vor Bewunderung. Wie war es möglich, daß der Herzog Alexander, nur um einem seiner Diener sich geneigt zu zeigen, sich eines solchen Schatzes berauben konnte? Fast scheue ich mich dieses Antlitz zu betrachten und zu loben, so ehrwürdig und wunderbar erscheint es. Bart, Haar, Stirn, Brauen und Augenstellung — wie gearbeitet! Welch ein Ohr, welch ein Profil, und dieser Schnitt des Mundes, alles sich vereinigend um das Gefühl zum Ausdruck zu bringen durch welches das Ganze belebt wird. Er scheint zu blicken, zu schweigen, zu lauschen. Und ausgegossen über seine Züge die Ehrwürdigkeit des hoch-

heiligen Greisenalters. Und doch Alles nichts als Thon, mit den Fingern geformt in wenigen Zügen!

Und so schließe ich meinen Brief: von der formenden Hand dieses Mannes geht der Lebenshauch der Kunst aus; denn was er bildet, spricht, bewegt sich und athmet. Nicht ich allein bin stolz auf den Besitz dieses Werkes, das ihr mir mit Erlaubniß eures Herrn gesendet habt, sondern ganz Venedig rühmt sich seiner. Ich bin zu gering, um ein solches Geschenk durch ein anderes erwiedern zu können, es hieße den Werth der Gabe vermindern, wollte ich es nur versuchen, und deshalb nichts weiter, als Dank einem solchen Herrn und Dank einem solchen Freunde.

Venedig, den 15. Juli 1538.'

Den Kopf nennt Aretin uno degli avvocati della gloria dei Medici. Das scheint auf einen Medici selbst zu deuten. Unter diesen allen ist mir nur Papst Clemens als ‚bärtig' bekannt. Nirgends jedoch wird erwähnt, daß Michelangelo dessen Portrait angefertigt. Oder soll es Ottaviano dei Medici sein, von dem ich gar kein Portrait überhaupt zu nennen wüßte?

Indessen die Person, um die es sich handelte, wäre das minder Wichtige; viel bedeutender erscheint, daß in diesem Kopfe das einzige Portrait nachgewiesen wäre, das Michelangelo als Bildhauer angefertigt.

Sollte das Ganze vielleicht nur ein Irrthum Aretins und die von Vasari gesandten Köpfe die des Kaisers und Clemens VII. sein, welche Alfonso Ferrarese arbeitete und Vasari für Florenz ankaufte? Vas. IX, 14.

Aretin's Brief übrigens ist falsch datirt, da Alexander 1538 längst ermordet war. Seine Briefe tragen oft unrichtiges Datum. Sind auch, wie Vergleiche mit den Originalen ergeben, von ihm für den Druck zuweilen abgeändert. So die Briefe an den Herzog Cosimo, die bei Gaye anders stehen.

48) S. 185. Der Brief schließt: attendete a esser scultore di sensi e non miniatore di vocaboli. Nicht übel gesagt. Er ist an Lodovico Dolce gerichtet und handelt über guten und schlechten Styl beim Schreiben.

49) S. 191. Der Stich des Enea Vico, über den auch Vasari spricht, trägt seinen Namen nicht. Bartsch behauptet, er existire nicht. Betrachtet man den großen Stich, den Salamanca 1548 herausgab, näher, so zeigt sich, daß die verschiedenen Blätter, aus denen er besteht, sehr verschieden behandelt sind. Einige sind in kleinen unbestimmten Strichen gestochen, fast als wären sie radirt, andere mit schwungvoll kräftiger Nadel gearbeitet. Es ist mir unzweifelhaft daß hier verschiedene Hände thätig waren. Enea Vico könnte mithin daran betheiligt gewesen sein.

Vielleicht arbeitete er zu lange und Andere wurden herangezogen. Die guten Theile des Stiches gehören zum Besten was jene Zeit hervorgebracht hat. Man wollte vor Michelangelo wohl Ehre mit der Arbeit einlegen. —

Nachzutragen, daß Aretin den Brief Michelangelo's vom Januar 38 durch Nardi empfing. Also fortdauernder Zusammenhang Michelangelo's mit diesem alten florentiner Demokraten.

Ein angebliches Sonett Aretins an Michelangelo bei Guasti LII. diese Vermuthung Guasti's hat etwas für sich.

50) S. 202. Nr. 1. 2. 3. 7. 8. 11. der Briefe an Lionardo. In Bes. d. brit. Mus.

Das Ende von Nr. 11:

— Vorrei che chi ti vuol dare moglie, pensassi di darla a te, non alla roba tua. A me pare che egli abbi a venir da te il non cercar grande dota. Però tu hai solo a desiderar la sanità dell' anima, e del corpo, e la nobiltà del sangue, e de' costumi, e che parenti ella ha, chè importa assai. Altro non ho che dire.

51) S. 205. della casa sua. Damit ist sein Anhang gemeint. Unmöglich läßt es sich auf die älteren San Galli's beziehen, vor denen Michelangelo stets den größten Respect hatte.

Vasari sagt im Leben des Antonio di San Gallo:

Facendo poi fare Sua Santità i bastioni di Roma, che sono fortissimi, e venendo fra quelli compresa la porta di Santo Spirito, ella fu fatta con ordine e disegno d'Antonio con ornamento rustico di trevertini in maniera molto soda e molto rara, con tanta magnificenza, ch'ella pareggia le cose antiche: la quale opera dopo la morte d'Antonio fu chi cercò, più da invidia mosso che da alcuna ragionevole cagione, per vie straordinare di farla rovinare; ma non fu permesso da chi poteva.

In der ersten Ausgabe lautet der Schluß:

— dopi la morte di lui, fu chi cercò con vie straordinarie fue minare, mosso più da invidia della gloria sua, che per ragione, se' fosse stato lasciato fare da chi poteva: ma chi poteva non volse.

Beide Male absichtlich dunkel, das zweite Mal aber noch unverständlicher als im Anfang. Vasari muß Gründe gehabt haben, das zuerst nur Angedeutete auf ein Minimum von Deutlichkeit zu reduciren.

Dagegen im Leben Michelangelo's (2. Ausgabe) folgendermaßen: — portò disegnata tutta la fortificazione di Borgo, che aperse gli occhi a tutto quello che s'è ordinato e fatto poi; e fu cagione che il portone di S. Spirito, che era vicino al fine, ordinato del Sangallo, rimase imperfetto.

Vasari nimmt, was im Grunde natürlich ist, immer die Partei desjenigen, dessen Leben er schreibt. Deshalb läßt er in San Gallo's Leben den Zank über die Befestigungen der Vaticanischen Vorstadt, den Michelangelo's Dazwischentreten hervorrief, ganz fort und spricht nur von der architektonischen Schönheit des Thores von San Spirito Im Leben Michelangelo's wird dann blos die praktische Frage behandelt und dabei diesem Recht gegeben. Wer die im Leben San Gallo's angedeutete Persönlichkeit gewesen sein kann, bleibt unaufgeklärt.

52) S. 205. È stato nel suo dire molto coperto e ambiguo, avendo le cose sue quasi due sensi. Vas. erste Ausgabe. Vasari hat in der zweiten viel Persönliches gestrichen

53) S. 220. An Bartolommeo Ammanati?

54) S. 224. Michelangelo sei Mitglied von Tolomei's Akademie gewesen, wird behauptet. Poleni, Exercitationes Vitruvianae primae, Batavii 1739, p. 60. Ueber die Akademie selbst s. Tolomei's Briefe. Ein gewisser Zusammenhang der Herren mit Michelangelo versteht sich von selbst, mehr wissen wir nicht.

55) S. 225. Papencordt p. 132.

56) S. 226. Gamucci's Abbildung weicht ab von der heutigen Form aller drei Paläste, doch ist sie zu schlecht eigentlich, um Folgerungen zu erlauben.

57) S. 227. In einem früher von mir publicirten Essay habe ich das Gedicht an Cavalieri fälschlich auf Vittoria bezogen, wie denn dieser Aufsatz noch andere Unrichtigkeiten enthält.

58) S. 241. Sollte Jemand der mit diesen Dingen zu thun hat, zufällig Texte Michelangelo'scher Dichtungen unter den Compositionen Arcadelts entdecken, so bitte ich um deren freundliche Mittheilung.

59) S. 242. Vasari erwähnt die Gruppe schon in der ersten Ausgabe. Aufgestellt wurde sie zuerst 1549 in San Spirito in Florenz. Gaye II, 500. — Nel medesimo anne si scoperse in Sto Spirito una Pietà la quale mandò un fiorentino a detta chiesa, e si diceva che l'origine veniva dallo inventor delle porcherie, salvando gli l'arte ma non devozione, Michelangelo Buonarroti. Geht auf das jüngste Gericht. In der Folge ist von capricci luterani die Rede. Gott möge seine Heiligen senden um dergleichen zu vernichten. Dem gegenüber ist die erste Aufmalung von Gewändern unter Caraffa noch eine äußerst milde Maßregel.

Michelangelo arbeitete in der Folge noch eine andere Pietà geringeren Umfanges, die verschollen ist.

60) S. 245. Das Gothaer Exemplar des Sogno hat soviel Eigen-

thümliches, daß ich keinen Anstand nehmen würde, es für eine Originalarbeit anzuerkennen. Der Kopf der Madonna ist von der größten Lieblichkeit.

61) S. 247. Oberflächlich betrachtet könnte es scheinen, als seien außer der Statue des Moses auch die zu seinen beiden Seiten stehenden weiblichen Statuen als Werke Michelangelo's anzuführen. Condivi bezeichnet sie so, und Michelangelo scheint sie selbst so zu nennen. Auch sind sie von ihm, wie das ganze Grabmal von ihm selbst ist, dennoch aber nicht im eigentlichen Sinne seine Arbeit. Um in Bezug darauf Mißverständnissen auszuweichen, gebe ich den Sachverhalt genauer.

Michelangelo war im Jahre 1542 nicht in der Lage, das Grabmal vollenden zu können. Soweit hatte er sich bereits losgemacht, daß er nur noch drei Statuen eigenhändiger Arbeit dazu zu liefern brauchte: den Moses und zwei andere, die nicht näher angegeben werden. Zuerst waren unter diesen beiden letzteren die heute im Louvre befindlichen Sklaven verstanden, da sie jedoch für die verkleinerte Form des Denkmals zu kolossal gewesen wären, so nahm Michelangelo sie zurück und supplirte dafür Rahel und Lea. Diese nun wünschte er 1542 gleichfalls an Montelupo abzugeben, welcher bereits mit drei anderen Statuen für das Grabmal beschäftigt war.

Michelangelo nennt in seiner Eingabe an den Papst, worin er auf dieses Arrangement dringt, die beiden Statuen (Rahel und Lea) assai bene avanti di sorte che con facilità si possono da altri maestri fornire. Man kann diese Worte, wenn man sie in ihrer stricten Bedeutung nimmt, so verstehen als habe Montelupo nicht mehr viel an den Statuen zu thun gehabt, kann sie ebenso gut aber als eine mehr allgemeine Phrase nehmen, durch welche Michelangelo überhaupt die Fortführung der Arbeit durch Montelupo als möglich, thunlich und unschädlich für die Güte der Statuen darstellen wollte, ohne daß man daraus zu folgern hätte, diese seien etwa schon so gut wie fertig gewesen. Denn war dies letztere der Fall, so hätte es wahrhaftig nicht so vieler Umstände bedurft, um ihre Vollendung Montelupo zuzuweisen: Michelangelo hätte sie selbst beenden oder durch Andere in seinem Atelier fertig arbeiten lassen können. Statt dessen werden sie nun Montelupo zur Vollendung zuertheilt und über Alles mit diesem ein neuer Contract abgeschlossen.

Mit Montelupo's gesammter Arbeit für das Grabdenkmal stand es zur Zeit dieses neuen Contractabschlusses folgendermaßen. Er hatte nun fünf Statuen zu liefern und dafür 550 Scudi zu empfangen. Unter diesen waren zwei von kolossalen Dimensionen. Rechnen wir diese höher, so mag er 120 Scudi für jede von ihnen, für die andern je 105 Scudi er-

halten haben. Denn mehr als zu ‚vollenden‘ hatte Montelupo keine dieser Statuen, wie ausdrücklich von Michelangelo hervorgehoben wird, welcher die in der That später von Montelupo vollendeten Stücke ‚fatte ovvero finite di Raffaelo di Montelupo‘ nennt. (Brief an Montauto 1545.) 1542 hatte Montelupo erst eine, die Madonna, fertig, und 105 Scudi dafür empfangen. Von da ab scheint er monatlich 25 Scudi erhalten zu haben. Seiner letzten Quittung nach sind ihm im Ganzen 450 ausgezahlt, wofür er drei Statuen fertig geliefert. Es blieben 105 Scudi, für die er noch Arbeit zu thun gehabt, wenn nicht Michelangelo, unzufrieden mit seiner Thätigkeit (deren schlechten Ausfall Vasari damit entschuldigt, daß er angiebt, Montelupo sei krank gewesen in jener Zeit), Rahel und Lea zurückgenommen, um sie selbst zu vollenden. Nun könnte man sagen, Michelangelo habe diese beiden bekommen wie er sie fortgegeben und was damals daran noch zu thun gewesen nun selber gethan. Es sei, da sie weiter vorgeschritten als die andern, meine obige Rechnung falsch, und für jede nur eine Summe von 50 Sc. zur Vollendung ausgesetzt gewesen, welche ja dann auch, wie die Quittung zeige, Montelupo abgezogen worden.

Dem indessen widerspricht der Anblick der Statuen auf das entschiedenste (wie denn dieser Grund auch anderweitig selbst von denen hervorgehoben worden ist, welche dieselben Michelangelo zusprechen), und man sucht trotz Condivi's Aussage und Michelangelo's eigenen Worten nach einer Erklärung dieses Zwiespaltes.

Sie ergiebt sich aus Michelangelo's Worten selbst.

Michelangelo macht einen ausdrücklichen Unterschied zwischen fare und finire. Ein Beispiel wurde oben bereits angeführt. Kamen nun aber Lea und Rahel ‚so gut wie fertig‘ zu Montelupo in's Atelier und wurden darauf, nachdem sie unangerührt zurückgekehrt waren, von Michelangelo vollendet, warum nennt dieser sie nicht fatte sondern nur finite di sua mano? Er deutet damit ganz entschieden die Arbeit fremder Hände an. Betrachten wir die Statuen: die Sache war, Montelupo hatte sie verpfuscht, (um gleich den schärfsten Ausdruck zu brauchen) und Michelangelo mußte sich schließlich Mühe geben, sie so gut es ging in Ehren fertig zu machen. Daß ihm dies nur bis auf einen gewissen Grad gelungen sei, zeigen die beiden Statuen selbst, die Niemand für Arbeiten Michelangelo's erkennen würde, in dem Sinne, in welchem wir die Werke so bezeichnen, an die keine fremde Hand rühren durfte, so daß ich volles Recht hatte, zu verneinen daß sie seine Arbeit seien. Im weiteren Sinne genommen kann man sie allerdings so bezeichnen, wie ja manche Sculptur heute als die Arbeit eines Meisters in die Welt geht, an der dieser nicht ein Hundertstel

soviel that als Michelangelo an diesen beiden Statuen: gar nichts nämlich, und so durfte auch Condivi sie ohne zu lügen als eigenhändige Werke Michelangelo's bezeichnen. Condivi's Standpunkt aber war ein anderer als der unsrige. Er verfolgte mit seinem Leben Michelangelo's den Nebenzweck, seinen Meister in Bezug auf die Grabmalgeschichte rein hinzustellen und zu beweisen, daß er, indem er diese beiden Statuen gearbeitet, mehr sogar gethan als wozu er contractlich verpflichtet war. Wir heute aber suchen Michelangelo's Geist in den Werken wiederzufinden, in welche er ihn langsam und in tiefsinniger Mühe weiterschreitend gleichsam hineinvergraben hat. Dies aber that er weder bei der Lea und Rahel, noch wollte er es thun. Und deshalb ließ ich unter den Figuren des Grabmals nur den Moses als von Michelangelo gearbeitet gelten.

62) S. 256. Ueber diese Verhältnisse wird fortwährend neues Detail veröffentlicht, so daß eine neue Bearbeitung im Großen ebenso wünschenswerth als dankbar wäre.

63) S. 256. Nr. 22 der Briefe an Lionardo. Vom 22. October 1547. In Bes. d. brit. Mus.

Auch Nr. 26 ist interessant. Vom 3. December 1547.

Lionardo. E' mi venne alle mani, circa un anno fa, un libro scritto a mano di cronache fiorentine, dove trovai, circa dugento anni fa, se bene mi ricordo, un Buonarroto Simoni più volte de' signori, di poi un Simone Buonarroti, di poi un Michele di Buonarroto Simoni, di poi un Francesco Buonarroti. Non vi trovai Lionardo che fu de' Signori, padre di Lodovico nostro padre, perchè non veniva tanto in qua. Però a me pare che tutti scriva Lionardo di Buonarroto Buonarroti Simoni. Del resto, della risposta alle tua non accade, perchè non hai ancora inteso niente della cosa ti scrissi, nè della casa.

Michelagniolo in Roma.

64) S. 258. Nr. 32 der Brief an Lionardo. Vom 15. März 1549. In Bes. d. brit. Mus.

Lionardo. Quello che io ti scrissi per la mia ultima non accade replicare altrimenti. Circa il male del non potere orinare io ne sono stato più molto male, ho muggiato dì e notte senza dormire, e senza riposo nessuno, e quello che giudicano e' medici, dicono che io ho il male della pietra. Ancora non son certo, mi vo medicando per detto male e èmmi data buona speranza. Nondimeno, per esser io vecchio e con un sì crudelissimo male, non ho da prometterla. Io son consigliato d'andare al bagno di Viterbo, e non si può prima che la principio di maggio, e in questo mezzo andrò temporeggiando il meglio che potrò, e forse arò grazia

del male. Non sarà desso. Ho di qualche buon riparo, però ho bisogno dell' aiuto di Dio. Però di' alla Francesca che ne facci orazione, e digli che se la sapessi com' io sono stato, che la vedrebbe non esser senza compagni nella miseria. Io del resto della persona sono quasi come era di trenta anni; èmmi sopraggiunto questo male pe' gran disagi, e per poco stimar la vita mia. Pazienzia; forse anderà meglio che io non ne stimo, con l'aiuto di Dio, e quando altrimenti, t'avviserò, perchè voglio acconciar le cose mia dell' anima e del corpo, e a questo sarà necessario che tu ci sia, e quando mi parrà tempo te ne avviserò, e senza la mia lettere non ti muover per parole di nessun' altro. Se è pietra, mi dicono i medici che è in sul principio, e che è piccola, e però, come è detto, mi danno buona speranza.

Quando tu avessi notizia di qualche estrema miseria in qualche casa nobile, che credo che e' ve ne sia, avvisami, e che perinsino in cinquanta scudi, io te gli manderò che gli dia per l'anima mia. Questi non hanno a diminuir niente di quello che ho ordinato lasciare a voi. Però fàllo a agni modo.

A dì 15 di marzo 1549.

Michelagniolo Buonarroti in Roma.

Er bedient sich später der römischen Jahresrechnung.

65) S. 258. Nr. 42 der Briefe an Lionardo, in Bes. d. brit. Mus.

— Del mio male io ne sto assai bene a rispetto a quel sono stato Io ho bevuto circa dua mesi, sera e mattina, d'una acqua d'una fontana che è quaranta miglia presso a Roma, la quale rompe la pietra, e questo ha rotto la mia, e fattomi orinare gran parte. Bisognamene fare ammunizione in casa, e non bere nè cucinare con altra, e tenere altra vita che non soglio.

(15. Juni 49 auf der Adresse.)

In diese Zeit fällt auch Nr. 45.

— A questi dì ho avuto una lettera da quella donna del tessitore, che dice averti voluto dare per moglie una per padre de' Capponi, e per madre de' Niccolini, la quale è nel munistero di Cancandeli, e hammi scritto una lunga bibbia con una predichetta che mi conforta a vivere bene e a fare delle limosine, e te dice aver confortato a viver da cristiano, e debbeti aver detto che è spirata da Dio di darti detta fanciulla. Io dico che l'ha a fare molto meglio attendere a tessere o a filare, che andare spacciando tanta santità. Mi par che la voglia essere un altra suor Domenica, però non ti fidar di lei. —

A dì 19 giuglio 1549.

66) S. 258. Nr. 15 der Briefe an Lionardo. Vom 22. Juni 1547 In Bes. d. brit. Mus.

Aus Nr. 16 der Briefe an Lionardo. Vom 30. Juli 1547.

Es finde die folgende Stelle hier noch Platz:

— Vorrei che per mezzo di messer Giovanfrancesco tu avessi l'altezza della cupola di Santa Maria del Fiore, da dove comincia la lanterna insino in terra, poi l'altezza di tutta la lanterna, a mandassimela. E mandami segnato in sulla lettera un terzo del braccio fiorentino. —

Die Sendungen von Wein ꝛc. dauern fort; s. Nr. 50, 51, 52 der Briefe an Lionardo.

Aus Nr. 52.

— Messer Giovanfrancesco mi richiese, circa un mese fa, di qualche cosa di quelle della marchesa die Pescara, se io n'avevo Io ho un libretto in carta pecora che ella mi donò, circa dieci anni sono, nel quale è cento tre sonetti, senza quegli che mi mandò poi da Viterbo in carta bambagina che sono quaranta, i quali feci legare nel medesimo libretto, e in quel tempo gli prestai a molte persone, in modo che per tutto ci sono in istampa. Ho poi molte lettere che ella mi scriveva da Orvieto e da Viterbo. Ecco ciò ho della Marchesa. Però mostra questa a detto prete, e avvisami di quello che ti risponde. —

A dì 7 di marzo 1551.

Die Correspondenz fing also schon von Orvieto aus an, wohin Vittoria vor Viterbo ging, und er hat viele Briefe von ihr.

Ein anderes Exemplar der Gedichte Vittoria's, das in Michelangelo's Besitz war, ist das welches Triqueti (Les trois Musées de Londres par H. de Triqueti. Paris 1861) im Kensington-Museum in London gesehen hat. Michelangelo's Name steht darauf. Es ist die im Jahre 1558 von Lodovico Dolce in Venedig veranstaltete Ausgabe, die 59 neu aufgelegt ward. Dolce war ein alter Protegé Vittoria's und hatte das Buch Michelangelo wahrscheinlich zugesandt.

In Triqueti's Buch gute Nachrichten über die im Kensington-Museum aufbewahrten eigenhändigen Arbeiten Michelangelo's; 12 Nummern.

67) S. 259. Nr. 49 der Briefe an Lionardo. In Bes. d. brit. Mus.

68) S. 261. Der Brief von Fea mitgetheilt.

69) S. 264. Man sehe darüber Benvenuto Cellini's Selbstbiographie. Eine Medaille Bindo Altoviti's wird Michelangelo zugeschrieben, jedoch ohne Grund.

70) S. 266. Nr. 59 der Briefe an Lionardo, in Bes. d. brit. Mus.

Lionardo, io ho (inteso) per la tua, come la Cassandra è presso al

parto, e come vorresti intendere il parer mio del nome de' putti della femmina, se fia così. Tummi scrivi esser resoluto pe' sua buoni portamenti del mastio quando sia. Io non so che mi ti dire. Arei ben caro che questo nome Buonarroto non mancassi in casa, sendoci durato già trecento anni in casa. Altro non so che dire, e lo scrivere m'è noia assai. Attendi a vivere.

Michelagnio (sic) Buonarroti
in Roma.

Ohne Zeitbestimmung. (April 1554. cf. Vas. XII, 241.)

71) S. 266. In der Vaticanischen Handschrift der Gedichte, XCVIII. Lionardi, intendo per la tua come la Cassandra a partorito un bel figlinolo, e come la sta bene, e che gli porrete nome Buonarroto. D'ogni cosa n'ho avuto grandissima allegrezza, Iddio ne sia ringraziato, e lo facci buono acciò che ci facci onore e mantenga. Ringrazia la Cassandra, e raccomandami a lei. Altro non m'accade circa questo. Io ti scrissi, più mesi sono, che quando si trovassi da comprare una casa che fussi onorevole e in buon luogo che tu me'n avisassi, e così ti riscrivo che quando ci uscisse fuori tal cosa che tu mene dia avviso, e se non ti par cosa al proposito adesso non mancar di cercare. — — — (bricht ab. Darunter:)

Che fia de' mie pensier già vani e lieti,
all' una e l'altra morte m'avvicino;
l'una m'è certa, e l'altra mi minaccia,
non pinger, nè sculpir fie pur che quieti.

72) S. 275. Non sempre al mondo è si pregiato e caro. Madrigal.

73) S. 276. Ein Brief Cellini's, den das britische Museum besitzt, drückt am 14. März 1559 schon die Freude aus über Michelangelo's Entschluß, nach Rom zu gehen. Der Brief scheint ungedruckt. Noch ein anderer vom Jahre 1561 ist ebendaselbst vorhanden, worin Cellini Michelangelo einen nicht genannten Künstler empfiehlt, den er beim Bau der Peterskirche angestellt zu haben wünscht. Ebenfalls ungedruckt, so viel mir bekannt ist. Im ersten Briefe redet er ihn Eccellentissimo e divino precettore mio Messer Michelagniolo an.

74) S. 285. Ora wurde nicht etwa mit ‚Küste' übersetzt, sondern das Bild gewählt, weil es übrigens öfter angewandt worden ist. Auch einem Pfeil vergleicht er sich, der am Ziel angekommen sei.

75) S. 326. Cornelius' Cartons zu den münchener Malereien wurden bei seiner Berufung nach Berlin gekauft, standen darauf 20 Jahre unaus-

gepackt da, wurden dann auf kurze Zeit ausgestellt, erregten das größte Aufsehen und sind darauf wieder eingepackt worden. Eine derartige Behandlung der Werke eines Mannes von dieser Bedeutung ist ein unerhörtes Factum in der Kunstgeschichte. Sie sollen jetzt im Nationalmuseum aufgestellt werden. Allein die Frage ist, in welchem Zustande sie bei dessen Vollendung sich befinden. Sie stehen auf den Böden der Akademie, soviel mir erzählt worden ist.

Ende des dritten Bandes.

Leipzig,
Druck von Giesecke & Devrient.